CARMEN DĂRĂBUȘ

NICHITA STĂNESCU



Experiment poetic și limbaj

Eseu

casa cărții de știință

CARMEN DĂRĂBUȘ NICHITA STĂNESCU Experiment poetic și limbaj



CARMEN CERASELA DĂRĂBUŞ (n. Pavel) s-a născut în 3 februarie 1966, la Baia Mare.

Absolventă a Facultății de Litere (secția română-franceză) a Universității "Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca. Profesoară de literatură universală la Colegiul Național "Mihai Eminescu" din Baia Mare, apoi lector univ. dr. la Facultatea de Litere a Universității de Nord din acelaşi oraş.

A colaborat cu eseu şi poezii la revistele "Tribuna", "Familia", "Cronica", "Poesis", "Archeus", "Convorbiri literare", "România-km 0" etc.



ISBN 973-686-146-5

Carmen Dărăbuș

NICHITA STĂNESCU

Experiment poetic și limbaj

Fetei mele nespus de iubite,
Ilara – Carmina Dărăbuș!
Mama
C. Dăl

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca, 2001

Coperta: Ana-Victoria Câmpan

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale
DĂRĂBUŞ, CARMEN
Nichita Stănescu : experiment poetic şi limbaj / Carmen Dărăbuş. – Cluj-Napoca : Casa Cărţii de Ştiinţă, 2001
148 p. ; 15x20 cm.
Bibliogr.
ISBN 973-686-146-5

821.135.1.09 Stănescu, N.


Colecţie îngrijită de Irina Petraş

Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu
Consilier editorial: Aurel Câmpeanu
Tehnoredactare computerizată: Czégely Erika

Tiparul executat la Casa Cărţii de Ştiinţă
3400 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor 6-8
Tel/fax: 064-431920
www.casacartii.com
e-mail: editura@casacartii.com

"M-oi dezobişnui şi eu de trup,
născând un Făt-Frumos al verbelor,
Cum lupul s-a dezobişnuit de lup,
de foame."

(Tonul, vol. Noduri şi semne)

Soțului meu,
Ștefan.

I. Considerații asupra raportului semnificant/semnificat

"Frânghia gravitației care-ți lega
talpa de lut, ora de clipă,
ai rupt-o brusc, cu mintea ta
împodobindu-ți glezna cu aripa."
(Traian Vuia, *în ciclul* Soldatul și armele)

Libertatea oricărui demers hermeneutic nu poate fi convingătoare în afara "plăcerii textului"[1] despre care vorbea R. Barthes și care devine "o victorie împotriva terorismului metodologic" prin care "un spirit liber nu poate rămâne prizonierul nici unei constrângeri intelectuale, chiar dacă e vorba de constrângeri inventate de el însuși."[2] Printr-o analogie la nivelul instanței productive, nu receptoare, la fel va proceda N. Stănescu, refăcând poetic drumul condiției umane în căutarea identității de sine, a exprimării ei, negându-și demiurgic forme de manifestare artistică în clipa în care simte pericolul limitei oricărui lucru consacrat – de la încrederea acordată cuvântului până la convingerea ulterioară că toate evenimentele ființei interioare se pot petrece și pot fi exprimate prin multitudinea combinațiilor geometrice. Barthes sintetizează exemplar sensul lecturii formative: "Plăcerea textului aceasta este: valoarea trecută la rangul somptuos de semnificant."[3] Învestind axiologic semnificantul, depășește statutul clasic al acestuia, care capătă valoare prin semnificat. Semnificanța despre care vorbește Barthes (un posibil nume dat semnificatului) este "sensul în măsura în care e produs în chip senzual."[4]

Iată, așadar, voluptatea de manifestare a primelor volume din creația stănesciană, unde ieșirea din denotația cognitivă (a cuvântului care numește) se face prin conotația afectivă, flexibilă la

[1] R. Barthes, *Plăcerea textului*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1994, p.103
[2] Marian Papahagi, *Notă* asupra traducerii la volumul amintit.
[3] R. Barthes, *op. cit.*, p.103
[4] R. Barthes, *op. cit.*, p.96

infinit, dar poetul operează chiar la nivelul semnificantului, nu doar prin contexte care-l semnifică: "Mi se *ierbise* cerul de lumină,/ Cai mari urmau s-o pască rar." (*Tituba*, în *Opere imperfecte*) sau "Frumoasă stare a cuvântului/ şi libertate tristă a lui l, a lui l *nuştiucândului*/ de-a fi, de-a fi..." (*Lăsare în voie*, *Măreţia frigului*) sunt câteva dintre numeroasele exemple. Artistului autentic, celui care creează, nu reproduce, nu-i este suficientă salvarea denotaţiilor prin conotaţii, ci chiar modifică denotaţiile după fluxul afectiv al receptării şi numirii. Semnificantul însuşi, spre a fi mereu actual, are nevoie de modelarea artei ori de vorbirea inedită. Percepţiile devin simple denotaţii în absenţa emoţiilor. Totuşi, Stănescu foloseşte de cele mai multe ori o limbă comună într-o sintaxă deosebită. De altfel, pentru Greimas[1] semnificatul se manifestă la nivel sintactic, iar semnificantul, la nivel prozodic. Importanţa conotaţiilor se simte în contextul limbii naţionale, care ordonează spontan experienţa unei comunităţi lingvistice, generând particularităţi stilistice, fonetice, verificabile, fie şi relativ, prin puterea de a impresiona. Iar ceea ce impresionează nu este o imagine artistică oarecare, ci emoţia, felul în care artistul o simte, este cu precădere personalitatea artistului. Arta cuvântului devine o incitare a conotaţiilor latente din denotaţie; ea creează nu doar imaginea, ci şi înţelegerea ei, ceea ce presupune un sediu iniţial unic, al Marelui Semnificant, al lui A, al lui 1, al Sinelui ori al Punctului vedic: "Cuvintele tale şi cuvintele mele/ erau lipite, pentru că/ locul din care se năşteau/ era unul şi acelaşi pentru amândoi." (*Inscripţie nedescifrată*, în *Necuvintele*) În poezia lui Stănescu, verbele obişnuite, dar care se refuză ordonării şi semnificării consacrate, fac concurenţă imaginii. Vorbirea doar pare a se opri, uneori, în denotaţie, însă emoţia pe care o provoacă o transformă în conotaţie. Acestea, prin demonetizarea datorată utilizării excesive, până la lipsa emoţiei, re-devin semnificant; aşadar, semnificantul prim, verbal, devine semnificaţie, iar mai apoi este posibil să re-devină semnificant secund. Semnificantul îşi lărgeşte conţinutul şi prin progresul cunoaşterii, fapt vizibil la Nichita, printre primii poeţi de consistenţă (exceptând dadaismul şi futurismul – prea demonstrative, deci neconvingătoare, dar lăudabile în intenţia de a desţeleni coduri estetice fanate) care luptă împotriva unilateralităţii formelor tehniciste, a monotoniei şi a banalităţii

[1] J. Greimas, *Despre sens*, Ed. Univers, Bucureşti, 1975

alcătuirilor materiale citadine prin aceleaşi mijloace. Se opune sărăciei de comunicare denotative, tehnocraţiei prin imitarea ei prin cuvânt. A cuvântului devenit simplă reflexie a realităţii, lipsit chiar şi de magia reflectării în oglindă: este peisajul citadin, al fiinţării contemporane care trebuie să se manifeste prin alte tipuri de sensibilitate, care să păstreze echilibrul omului cu lumea şi cu sine, după secole de raportare la matricea unei naturi străine de agresiunea tehnicii. Cuvântul creator de imagine artistică trebuie să medieze, să păstreze diverse forme de echilibru, fără de care cuvântul nici n-ar crea, nici n-ar reflecta: "Alunecare de idee-n lucruri,/ cădere de cuvinte-n dinţi/ un cer cu frunze care-l scuturi/ din verde-n galben scos din minţi/ şi câte zone reci se-ncheagă/ şi de necontrolat cu văzul/ mandibule de cai încep să spargă/ în dinţi, din staule de vânt, ovăzul./ E tulburată glezna cu brăţara/ dansând pe tâmpla mea fierbinte/ căzută-ntr-un străfund de vară/ pe-o scară ruptă de cuvinte." (*Alunecare*, ciclul *Orfeu în Câmpia Dunării*). Semnificantul în absenţa unui semnificat convingător emoţional duce la alienare; creaţia omenească trebuie mereu explicată verbal, iar arta face asta în felul în care ea şi-o asumă. Ca dovadă că ideea se naşte în acelaşi timp cu lexicul, apoi, urmând rostirea (ori scrierea), poetul îşi face, la nevoie, singur cuvintele fluxului poetic. Ele îi revelează alte semnificaţii lumii noastre banalizate de cotidian, aşadar aceeaşi, o lume care provoacă anumite reacţii înnoitoare. În ciuda violentării limbajului – aici în sensul nobil al cuvântului – Nichita Stănescu evită pateticul dramatic, oricât ar fi substanţa poetică de gravă, pentru că, el însuşi foarte sensibil fiind, detestă orice violentare a sensibilităţii. Puterea sa creatoare generează experienţa percepută emoţional, încât o emoţie fugară în planul realităţii devine eternă, prinsă într-o greu de găsit sintagmă potrivită, scoasă din banal.

Pornind de la structurile de adâncime ale limbajului, Stănescu sintetizează într-un spaţiu istoric (deci concret) atitudinea orientală contemplativă cu elemente de ludic balcanic şi înclinaţia occidentală spre conceptualizare, deşi Mircea Cărtărescu vorbeşte despre opoziţia dintre poezia lui Dimov şi cea stănesciană ca "o reluare ciudată, dar perfect simetrică, a marii opoziţii dintre Ion Barbu şi T. Arghezi de dinainte de război, la urma urmelor o nouă variantă a opoziţiei arhetipale dintre aticism şi asianism, dintre spiritul heraclitian şi cel parmenidian, dintre conceptual şi

senzorial."[1] Or, eu cred că la Nichita Stănescu există atât senzorialul, cât şi conceptualul – aşa cum voi încerca să demonstrez în capitolele ce urmează –, dar în evantaie valorice diferite, urmând anumite etape ale creaţiei, într-o căutare prin fiinţare ce, uneori, ia chip euforic, alteori sceptic, în funcţie de redistribuirea limbii, care, observă R. Barthes, se produce prin tăietură, definind, astfel, specificul celor doi termeni: semnificantul şi semnificatul: "Două margini sunt trasate: o margine înţeleaptă, conformă, plagiară (e vorba de a copia limba în starea ei canonică, aşa cum a fost fixată de şcoală, de folosirea ei corectă, de cultură, de literatură), şi o altă margine, mobilă, vidă (aptă să ia orice contururi), care nu este niciodată decât locul efectului său: acolo unde se întrevede moartea limbajului."[2] Arta stă, desigur, pe malul periculos, exprimând modalitatea tumultoasă de cristalizare a emoţiei, fără a o explica; ea este forţa de a construi variante ale invariantelor, aşa cum sunetele se dezlănţuie din foneme, într-o personalitate cu totul distinctă: "Ba muiere, ba bărbat e,/ semn şi semne la un loc/ o, cuvântule, cetate/ pururea în fum şi foc." (*Labirint în flăcări*, *Orfeu în Câmpia Dunării*) Experienţa nu poate deveni emoţie decât în prezenţa comunicării. Iar emoţia estetică ne salvează de descifrarea rece a realităţii, alienantă, care ne poate sărăci existenţa. Poetul, când nu schimbă invariantele, le utilizează într-un anumit mod care este expresia atitudinii afective faţă de ea; poezia "vitaminizează" mereu semnificantul pentru că "semioza poeziei este procesul prin care un semnificant verbal sporeşte conotaţia semnificaţiei prin simbolizare şi motivare."[3] Izotopia lui "A" se cere dezvăluită în poliizotopia textelor, dublată apoi de pluralitatea lecturilor – o altă şansă a semnificantului de a deveni mai consistent: "Să-l omorâm cât mai repede pe A/ să-i eliberăm pe închişii lui./ Dacă poţi, dumneata/ bate-i în strigare un cui." (*Asasinare*, *În dulcele stil clasic*), pentru că "Numărătoarea începe cu doi,/ Unul nu este numărabil." (*Numărătoarea, idem*) Însă nici literele izvorâte din A, nici cifrele eliberate din 1 nu-şi pierd cordonul ombilical, pentru că semnificantul rămâne acel ansamblu de structuri în corelaţie cu cele ale semnificatului. Nu există etapă a creaţiei sale în care Nichita să nu se raporteze la matricea

[1] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 303
[2] R. Barthes. *Plăcerea textului*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1994, p.12
[3] H. Wald, *Expresivitatea ideilor*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 176

originară; iar specificitatea limbajului poetic vine din tratamentul particular prin care limbajul îşi subordonează câmpul semnificantului. Unitatea unui univers poetic poate veni, la acest nivel semiotic, din faptul că semnificantul global al unui ansamblu devine materializarea structurală a manifestării lingvistice. Sensul este supus, perpetuu, unui proces necesar de actualizare în care rezultatele literaturii sunt foarte importante. Structura semantică la Nichita Stănescu este produsul organizării unor universuri semantice diferite de-a lungul etapelor creaţiei sale poetice, unde eminescienei suprateme a timpului îi ia locul, aici, *supratema cuvântului*.

Punctul vedic, atomul originar epicureic este unul proteic: "Presimt cum încep să-mi pierd singurătatea/ cum unu se toceşte de vânt,/ cum punctul îşi rămâne sieşi/ larg." (*Neobişnuitul firesc*, în *Opere imperfecte*). Soarta personalităţilor unice la un moment dat este aceeaşi: în mişcare vine altă lume cu al său limbaj, alt punct se rostogoleşte din punctul iniţial, generator, şi ordinea s-a schimbat. Este, de fapt, conotaţia extinsă a unui cuvânt, ucisă de o alta întru revigorare; Aleph este denotaţia proteică, iar referentul mereu Dincolo. Astfel, alături de sentimentul deznădejdii, nu lipseşte chiar cel al ridicolului, ca marcă a lucidităţii, salvându-l conştiinţa faptului că iluzia vieţii este superioară iluziei artei: "Unu este un punct/ oricât ar creşte/ oricât s-ar îndoi şi s-ar întrei/ şi s-ar împătri (...) l-ha, l-ha/ eu sunt un om de cal/galopând într-un punct.// (...) Nu există doi/ Calul şi cu mine suntem un punct./ Nu există trei/ Drumul şi calul şi eu/ de-a-ncălare pe el/ suntem un punct." (*Un om de cal*, în *Epica magna*). Iată cum atât de mult lumea (poetică ori ba) şi înţelesurile ei ţin de coduri şi de cheile deschiderii lor: "Semnificaţia nu este, aşadar, altceva decât această transpunere dintr-un nivel al limbajului în altul, dintr-un limbaj într-un alt limbaj diferit, iar sensul este tocmai această posibilitate de transcodare."[1] Or, pentru aceasta este nevoie a merge la rădăcinile intuiţiei, la poesisul discursiv, unde procesul lingvistic produs la un nivel de adâncime înspre unul de suprafaţă se realizează prin metaforizare.

[1] A.J. Greimas, *op. cit.*, p. 27

Cuvântul – reflexie a realităţii

Înainte ca procesul intim să domine modelul real, transformându-l, poetul cunoaşte un drum (pentru unii, ca Stănescu însuşi, foarte scurt) al găsirii metodei ca rezultat al temperamentului. Asemeni naturii, care se identifică cu mersul evolutiv de la lipsa de conştiinţă la dobândirea ei, în artist se reflectă lumea, ajungînd prin el la starea de conştiinţă. În cazul artistului, impulsul instinctiv, talentul aleg modelarea, dar modul de exprimare a intenţiei artistice este dificil, astfel că întâi încearcă să dibuie semnificantul spre a-l exploata, ca mai apoi numirea să devină altă ordine. La început, poetul caută să subordoneze semnificaţia abstractă a cuvântului celei senzoriale, ce captează sentimentul. Un semn al valorii poetice este capacitatea de a spune inexprimabilul, în numeroase tentative de a se identifica cu Creatorul: "Eu sunt făcut de Dumnezeu, pentru că/ eu l-am făcut pe Dumnezeu// Eu nu sunt nici bun, nici rău/ ci sunt, pur şi simplu.// eu sunt cuvântul *sunt*." (*Necuvintele*) Identificându-se cu uitarea de sine, dionisiacul restabileşte, prin implicarea lui "sunt", legăturile dintre om şi om, îl duce pe artist mai aproape de natură (clasică sau citadină), fără a dori, pentru început, să creeze alta prin cuvânt, ci mulţumindu-se cu asumarea voluptoasă a acesteia, eliberându-se de convenţii. Este ceea ce face Nichita Stănescu dezbărându-se de convenţiile estetice care creau un epigonism mai mult ori mai puţin subtil. Mircea Cărtărescu stabileşte poeziei sale de pînă în anii '70 un statut modernist, după care ar urma o etapă epuizată; or, eu cred că urmează căutarea altor formule estetice, aşa cum voi încerca să demonstrez. Accepţia dată de Cărtărescu postmodernismului poate închega încă de la început o posibilitate a cuprinderii universului poetic stănescian, minus "artificializarea asumată": "Recondiţionarea formulelor poetice revolute, ducând la falsa aparenţă de romantism, clasicism, baroc etc. şi artificializarea asumată [...] sunt trăsături estetice ale fruntariilor postmoderne."[1], vorbind chiar despre un "bacovianism al etapei finale"[2]. Nichita Stănescu imită clişee de sonorităţi cu predilecţie romantice ca o autoironizare a romantismului său structural într-un volum al cărui titlu se vrea o întoarcere

[1] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 303 şi p. 323
[2] *ibidem.*

programată la "dulcele stil clasic", epitet uşor ciudat aplicat unei noţiuni ce presupune sobrietatea: "De ce n-aş crede că exişti/ tu ce respiri din unde,/ tu singura, văzuto doar cu ochiul/ triunghiular, din frunte." (*Mult vechii de romantici*). Însă disoluţia materialităţii lumii se transferă conceptelor, Ideii pure prin parcurgerea drumului în sens invers, de absorbţie a materiei după desfăşurările baroce somptuoase ale ei de la început, catalizată de afect, căruia îi ia locul intelectul. Aşadar nu e disoluţia în anorganic. Forme personalizate ale sinesteziei simboliste nu lipsesc – unde victoria semnului muzical asupra celui lingvistic aduce ecouri din Verlaine: "O, muzică, tu vibraţie/ cea mai rară/ pentru că niciodată nu vom/ sări deasupra urechii noastre.// O, voi mirosuri, minunatelor/ pentru că inima mea călătoreşte/ uneori spre copilărie/ prin tunelul vostru/ O, voi culorilor, făţărnicie/ a luminii.// O, voi cuvintelor, cuvintelor/ pe care le desfăşoară mereu/ în urmă, ca o locomotivă/sufletul ei negru.../ Orice corn poate să vă străpungă// cuvintelor/ şi orice dorinţă de corn/ cuvintelor, necuvintelor..." (*Ars poetica*, în, *Necuvintele*). De altfel, Nichita Stănescu mărturiseşte: "Vreau să subliniez că poezia scrisă este numai o formă a poeziei, şi ea este rezultatul poeziei trăite."[1] Sau "Prima barieră pe care am rupt-o a fost aceea a cuvintelor (înţelegând că ele sunt materialul poeziei) făcându-mă să mă întorc de la poezia personală, strict legată de cuvinte, la o poezie din ce în ce mai impersonală, deci cu o adresă mai largă."[2]

Oricum, lumea sa de început cunoaşte o fericită contopire a semnului lingvistic cu cel muzical şi matematic, întru numirea lumii ca mod personal de asumare. După R. Barthes, poezia nici nu este dependentă de un semn anume: "Poezia nu este decât o Proză decorată cu ornamente sau amputată de libertăţi. Ea este o calitate ireductibilă şi fără ereditate."[3] Efortul dintâi al poetului este de identificare printr-un proces propriu de metaforizare a lumii, ca în ultimă etapă să transfere voluptatea inerentă metaforei – conciziei metonimiei şi sinecdocăi:

"Ce animale au murit/ când s-au scris prima oară cuvintele?/ Ce nechezat a părăsit botul calului/ De drag de şoldul tău?/ Ce ţipăt au avut libelulele peste care/ s-a prăbuşit o secundă veche?/

[1] Nichita Stănescu, *Sub semnul întrebării (Biografie)*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 520
[2] *Ibidem.*
[3] R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture. Nouveaux essais critiques*, Editions de Seuil, Paris, 1972 (t.n. – C.D.)

Din ce gură de leu s-a smuls litera A/ cea mai nearipată/ singura care zboară?/ ce limbi de fiare-n omorâre/ rupte-au fost ca să se scrie scrisul lui de iubire." (*Rugăciune la o piatră*, în *Măreţia frigului*) – până ce cuvântul ajunge să capete identitate, se desprinde de lucruri, nu spre a le numi, ci spre a le părăsi. Astfel piere iluzia că obiectele pot exista în afara cuvintelor: "Las un ochi rătăcit în lună/ şi o mână ţin afară/ din mormântul de cuvinte/ care veşnic *mă-mpresoară*." (*Trecerea de la noţiuni la poezie, împotrivire la aspectul pietros al versurilor de până acum*, în *Laus Ptolomaei*). Rând pe rând, cuvântul creator de lumi, fie el şi personalizat, se repliază pentru că substanţa mistică a fiinţei interioare e cea reală, pe când exteriorul e aparenţă în devenire. Arta detaşată de subiectiv urmează opoziţia antică dintre apollinic şi dionisiac (chiar dacă formularea târzie i se datorează lui Nietzsche, ea există *in facto* încă de la primele forme ale complicării manifestării artistice) în permanentă dorinţă de echilibrare, având adesea ca rezultat o artă exemplară. Evoluţia limbajului poetic stănescian, ca reflex al atitudinii sale faţă de lume, se identifică cu drumul spre cunoaşterea esenţei lucrurilor; ajunse aici, acţiunea, implicarea sunt negate şi astfel moare visul de aur al posibilităţii schimbării. Cunoaşterea ucide acţiunea, căci pentru fapte ai nevoie de iluzii. Arta poate mântui nu doar prin efectul de *catharsis* – care poate fi pe de o parte eliberator, iar pe de alta, poate stimula noi sentimente –, ci şi prin faptul că preschimbă dezamăgirea în alt fel de reprezentări printr-o descărcare (la început), iar mai apoi prin sublimare estetică.

Deci, perioada literaturii ca *mimesis* trebuie depăşită, altfel cuvântul devine o copie a aparenţelor; lupta pentru a deveni lucru în sine, ca marile semne – muzical şi matematic – nu este uşoară pentru semnul lingvistic: "Mizerabile pietre/ se lasă linse de cuvinte/ şi numai astfel se topesc,/ dispar numai în dinţii silabelor.// Mă-ntreb ce ne putem face/ cu ideea de piatră. Va trebui/ s-o ţinem în cuvinte/ pentru că pietrele, sunt convins,/ s-ar sfărâma imediat/ sub apăsarea ei, dac-ar şti-o." (*Mizerabile pietre*, în *Orfeu în Câmpia Dunării*). Atâta timp cât cuvintele nu creează o mitologie care să sublimeze, ele nu pot avea funcţie salvatoare: "Frig nu-mi e decât la cuvinte/ trupul care l-aş fi vrut un chivot/ lăsat în păstrare mai dinainte/ de alţii cu înfăţişarea lui cu tot. [...] Şi în cuvinte pân-la sfert/ şi-n necuvinte nici atâta/ dar iert, n-am încotro, deci iert/ viaţa mea în lucruri, sluta." (*Existenţă, tu*, în *idem*). Viaţa plană, dincolo de labirintul creat de artă, este de o monotonie care dizolvă orice elan. Atitudinea catabasică, în care cuvintele sunt simple reflexii ale realităţii, este limitativă prin raportare destul de strictă la lucrurile denumite, oricât ar fi de liberă numirea; predominând atitudinea anabasică, în care poetul nu doar îşi asumă spaţiul, ci tinde să se situeze în centrul lui. Abia acum "cuvântul poetic nu mai poate fi fals niciodată pentru că este total; străluceşte printr-o libertate infinită şi este gata să radieze spre mii de combinaţii ambigue şi posibile."[1]

Arta contemporană fiind supusă dominaţiei imaginii, cuvântul are nevoie de mari resurse de expresivitate, de credibilitate, fie şi pentru a fi un reflex metaforizat al realităţii în cuvintele constituite ca mimetism al fenomenelor devenite referent. Demersul poetic nu poate urma decât acest drum, de la denotativ la conotativ, cu păstrarea permanentă a denotaţiei ca element de raportare. Banalitatea este decupată mereu pentru a semnala felul în care ea poate atrofia sensibilitatea. Numind realitatea înainte de-a o transcende, ea trebuie încărcată de semnificaţii prin cuvânt. Această decantare estetică prin semnul lingvistic trebuie să poată proteja atât de violenţa cât şi de banalitatea ei. Avântul anabasic este iniţiat de comunicarea privilegiată cu instanţa creatoare prin semnalarea pericolului contopirii cu realitatea până la aneantizare; cuvântul nu mai trebuie să numească, ci să creeze numind, ieşind din provizoratul istoriei în atemporal: "Gura! Tăcere! Primesc semnale,/ Mi se comunică din roţile cereşti;/ sunt populat de animale,/ sunt populat de-ai fost şi eşti." (*Sunet şi trădare*, în *În dulcele stil clasic*). Imitarea naturii prin simpla numire a ei este un joc şi nu are funcţie gnoseologică: "Îmi scot cămaşa şi-mi mân capra/ Lâna albă a cuvintelor/ de pe limbă mi-o tund cu foarfecele de iarbă./ clatin mâna întinsă în faţa stelei fixe/ doar, doar voi întrerupe lumina.// Am început de la o vreme să imit natura./ Un grec în trecere prin inima mea mi-a zis:/ misterios este numai ceea ce este,/ iar logic este numai ceea ce nu este." (*Colinda colindelor*, în *Opere imperfecte*). De fapt, această imitare a naturii prin cuvinte a permis barocului desfăşurări spontane ale materiei.

[1] R. Barthes, *Le degré zero*... (*op. cit.*, t.n. – C.D., p. 37)

Cuvântul – creator de lumi

"A opri un verb e poate mai greu decât oprirea unei raze de lumină. Lumina e însăşi mişcarea. Dar mişcarea lumilor abstracte are altfel de raze, poate că ea e însuşi verbul."[1] – iată enunţul victorios al poetului însuşi, în care cuvântul, material ori conceptual, se reconfirmă ca supratemă. Verbul ca sinecdocă a cuvântului devine prototextul care asigură coerenţa de adâncime în asamblarea imaginilor. În lumina lui stimulativă, universul se compune şi re-compune; condiţia găsirii echilibrului în univers este victoria sa în lupta cu logosul în clipa asumării ideii că acesta naşte lumea. Iar meganucleul acestei idei îl constituie *Necuvintele*. Credinţa în stabilizarea sufletului prin Eros, Logosul henologic au drept consecinţă primele sale volume; tatăl Logosului este Unul ori, în altă terminologie, este tatăl christic, Dumnezeu care, ca act al sufletului, este superior celui ca act al intelectului: "Să ne iubim ca florile/ în noi înşine/ Să creştem pe ramura/ vie a cuvântului./ Eu sunt A/ petala strigării/ tu eşti U: friguroasa floare// Să ne iubim ca florile/ în noi înşine/ ca literele singure/ în interiorul cuvintelor/ O, tu cuvântule/ sex şi matrice/ din care se naşte/ întreg viitorul." (*Să ne iubim ca florile*, în *Necuvintele*) În absenţa asumării, cuvântul nu are consistenţă, pentru că, aşa cum sugerează Paul Cornea[2], o comunicare nu are identitate prin conţinuturile vehiculate, ci prin organizarea lor formală; ataşamentul ori trădarea, chinul dezicerii dintr-un motiv sau altul nu se pot realiza în afara cuvântului: "Să cauţi un cuvânt ce nu există/ şi să asculţi cum timpul devine des./ Un cuvânt/ pe care l-ai auzit, şi brusc/ simţi că nu există..." (*În Grădina Ghetsimani*,în *Necuvintele*). Chiar dacă Max Eastman[3] consideră că literaturii îi este caracteristică o gândire diletantă, arta serioasă implică o concepţie despre viaţă care poate fi exprimată în termeni filosofici; de unde inerentele surse filosofice, de la cea platonică la cea hegeliană, ale cosmogoniilor şi sociogoniilor poetice. Opinii divergente sunt, în schimb, în ceea ce priveşte natura textului: ca produs de-a gata ori ca nucleu generativ perpetuu. Saussure[4] face abstracţie de ceea ce se creează în text,

[1] Nichita Stănescu, *op. cit.*, p. 523
[2] Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Ed. Polirom, Iaşi, 1998
[3] A. M. Eastman, *Shakespeare's Critics: from Johnson to Auden, a Medley of Judgements*, U.S.A., 1964
[4] F. de Saussure, *Cours de linguistique generale*, Payot, Paris, 1969

interesat fiind de ceea ce este dat, formaliştii ruşi trăiesc intenţia eşuată de a studia un limbaj poetic, ignorând faptul că acesta este creat, nu dat. R. Barthes, identificând creatorul de text cu cuvântul însuşi, motivând astfel şi obiectul poeticii – crearea de noi sensuri pe care Nichita Stănescu le realizează plenar – enunţă "ideea generativă că textul se face, se lucrează într-o întreţesere perpetuă; pierdut în această ţesătură – această textură – subiectul se desfăşoară din ea ca un păianjen care s-ar dizolva pe sine în secreţiile constructive ale pânzei sale"[1]: "Şi dacă-un cuvânt-copil/ se naşte din cuvinte,/ şi dacă un albastru cer/ se scurge din morminte/ şi se preface şi se duce/ spre deltele mai suse, mai smulse..." (*Colinda colindelor*, în *Opere imperfecte*). Este, iată, în termeni actualizaţi, mitul jertfei pentru creaţia singulară. Arta se substituie artistului; din dorinţa de a-i transfera identitatea, se trezeşte prizonierul ei. Astfel se poate motiva gestul lui Nichita din ultima perioadă de creaţie – acela de a absorbi materia în concepte, pentru a se salva şi pe sine: "Maţele luminii ducând cu viteză/ cuvintele-nghiţite./ Sperietura de soare." (*Vechi câmp de luptă*, în *Orfeu în Câmpia Dunării*). Este cuvântul infuzat de semantica lumii care va veni, cuvântul vizionar care depăşeşte funcţionarea sincronică. Creatorii de limbaj poetic sunt puncte-cheie în evoluţia unei limbi, catalizatori în înlocuirea unui moment sincronic cu altul. Plecarea "în lumină" a cuvintelor este acceptarea lor la jocul demiurgic, învestirea lor cu sensuri creatoare care să facă faţă noilor teritorii ale cunoaşterii umane. Discutând despre nivelurile configurative în construirea imaginii poetice în poezia ca formă de cunoaştere, pornind de la terminologia lui Walzel[2], Ioana Em. Petrescu vorbeşte despre semnalul pentru o limbă a viitorului prin analogie cu limbajul eminescian, poetic, desigur, dificil receptat de gustul comun de la vremea sa, dar care pare firesc secolului XX: "Dacă trăim, aşa cum credem – o etapă autentică de revoluţionare a limbii noastre prin poezie,înseamnează că suntem în fond contemporani cu *momentul originar* în care se nasc – prin licenţele poetice de azi – locurile comune ale limbii române din veacul al XXI-lea."[3] Astfel, forme ca "a ierbi", reflexivul "murindu-se", "văzduhul portocaliu", "foaia verde de albastru" este posibil să devină locuri comune prin implicarea în domeniul cunoaşterii ştiinţifice, care n-au făcut până acum obiectul poeziei şi filosofiei,

[1] R. Barthes, *Plăcerea textului*, p. 100
[2] O. Walzel, *Conţinut şi formă în opera poetică*, Ed. Univers, Bucureşti, 1976
[3] Ioana Em. Petrescu, *Configuraţii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 14

pentru că "se știe că limba este un corp de prescripții și obișnuințe, comune tuturor scriitorilor dintr-o epocă"[1] Este, altfel spus, stratul modelator al istoriei și al socialului elaborat într-o manieră ce depășește determinismul lui Taine[2], topind în aceeași formulă limbajul cotidian, cel științific și cel literar ori ficțional despre care vorbește acesta. Așadar, deși pare că stilul, prin marca originalității, desparte, de fapt el trimite punți ale poetului spre societate. Organizarea comunicării este, de fapt, singurul lucru care-i aparține, organizarea numirii creatoare a unor sensuri preexistente. Așa cum vom arăta, în capitolele ce vor urma, statutul demiurgic este mereu râvnit de poet, căruia i se permite doar privilegiul re-ordonării prin cuvânt a Sinelui deja existent: "Orice sine, oricât ar fi de solid/ devine/ în marele sine/ lichid.// Din prea marea greutate în curând/ sinele curgând peste sine/ se transformă-n cuvânt." (*Izgonirea din rai*, în *În dulcele stil clasic*). Ele devin, de asemenea, combustie, susținând tensional trăirile: "Cuvintele ni se aprinseră/ cu flacăra înceată și înaltă." (*Invizibilul soare*, în *idem*). Cuvântul ia locul cugetării platoniciene din poezia eminesciană; dacă un membru al cuplului erotic (îndeobște ea) există atâta timp cât îl ființează celălalt prin gândire (de obicei, el), acum acest lucru se petrece prin cuvânt, secondat de motivul ochiului: "Abia te țin într-un cuvânt,/ ori în albastrul meu iris,/ iarba-ncolțind dintr-un pământ/ de somn, de vis.// Dacă-nchid ochiul, te strivesc între pleoape,/ dacă respir, te-mping în aer,/ neoglindite peste ape/ tu, dulce vaer." (*Estompare*, în *idem*). Cuvântul poate institui valori temporale magice, manevrând un joc al planurilor unde acesta desfășoară, secondând, motivele importante ale operei stănesciene și abordate în capitolele următoare din perspectiva funcției poetice a cuvântului. Conform terminologiei lui Walzel – materialul evenimențial, cristalizat în forme stabile din materialul literar preexistent este punctul de pornire al unor elemente de limbaj înnoitoare: "S-a pus la îndoială piatra/ ca vorbire// Au zis de fluture că este/ o respirare, - //de cartof, de porumb și de prună,/ strigăt de nefiind, - [...] Ei n-au știut nici să citească/ leul în alergare,/ că litera *preeste*[3] și zeiască/ N-au descifrat câmpia mare,/ marea cea mare,/ viața prea singura/ ce ni s-a dat..." (*Clipa cea repede*, în *Epica magna*) – obsesivă raportare la filonul eminescian – sau "Din când în când nu mai vor

[1] R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, p. 14
[2] H. Taine, *Filosofia artei*, Ed. Meridiane, București, 1991
[3] subl. aut.

să fie ceea ce sunt/ lucrurile și ființele ce au fost,/ ci ele vor să fie numai erând." (*Din când în când*, în *În dulcele stil clasic*).

Numirea, nu doar ca identificare, ci și ca ființare, este o consecință a câștigării numelui prin luptă (ca în *Lupta lui Iacob cu Îngerul*), ca în vechile mitologii în care invocarea forțelor binelui ori pe ale răului le face prezente: "Nu-l uitați pe cel căzut în război,/ strigați-l din când în când pe nume,/ ca și cum ar fi viu printre noi/... și atunci el va surâde în lume." (*Nu-l uitați*, în *Orfeu în...*). Creatorul de excepție intuiește că sensurile cunoscute nu mai sunt imanente existenței, pentru că ele și-au făcut datoria, deci poate crea altele, pentru că universul permite structuri polifonice în desfășurarea sa prin cuvânt, prin "negarea cuvântului ca unitate semnificativă a limbii" și prin "violarea granițelor dintre părțile vorbirii."[1] În acest sens, Paula Diaconescu vorbește despre "Expresia mobilă, uneori cripto-ludică a liricii noi" care "se caracterizează prin numeroase și variate '*anomalii*'. Sub acest aspect poezia lui Nichita Stănescu oferă cele mai neașteptate '*infracțiuni*' care nu mai pot fi explicate de nici o regulă de funcționare a sistemului lingvistic."[2]

De la entuziasmul ființării prin logos până la scepticismul des-ființării prin același mijloc, Nichita Stănescu își creează o matrice metaforică în mijlocul căreia se situează: "Firești și simple,/ cuvinte rostite de noi,/ naște-vor în alte coerențe." (*Cele patru coerențe fundamentale*, în *Opere imperfecte*).

Așadar, ca în metafora blagiană[3] care generează sens în interiorul sistemului de semnificații dat, stilul este reflexul sublimat transmis de divinitate artistului privilegiat pentru a-și face creația mai accesibilă fără riscul banalizării. Deci "stilul nu este niciodată altceva decât metaforă, deci ecuația între intenția literară și structura carnală a autorului (ținând cont de faptul că structura este depozitarul unei durate)."[4] Însă tocmai această structură carnală îi oferă operei unicitate, caracteristică ce constituie criteriul prim al valorii estetice.

Gheorghe Grigurcu neagă consecvent autenticitatea acestui "depozitar al duratei", suspectând "intenția literară" de artificiozitate – care poate fi interpretată și-n accepția anterior amintită, dată de Cărtărescu, deci asumată – unde cuvântul stănescian nu numai că

[1] Paula Diaconescu, *Comunicarea prin "necuvinte"*, în SCL, XXVI, nr. 5, București, 1975, p. 485
[2] *ibidem*.
[3] Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Ed. Humanitas, București, 1994
[4] R. Barthes, *Le degré zero*... p. 13, tr. aut.

este lipsit de forță creatoare și în care "aparatajul conceptual" nu servește identificării cu teritoriile de cunoaștere, ci emite "zgomot autoritar și jerbe nervoase"[1], afirmată cu lipsa de modestie a celui care nu-și pune o clipă la îndoială antenele poetice. De altfel, este dificil a discerne care este factorul conștient și care este cel spontan în unitatea lor artistică. Atitudinea poetului nu este cea de simplu receptor al misterului, nu are ezitările blagiene în a-l dezvălui prin cuvânt: nici nu este necesar, pentru că el însuși îl creează dinlăuntru, ca în metafora păianjenului enunțată de Barthes: "Eu construiesc misterul/ nu îl admir./ Fac cărămidă pentru zid de casă/ cuvântul care-l zic e pus pe masă/ și de mâncare este." (*Defăimarea răului*, în *Epica magna*). Replică ușor demonstrativă la condiția blagiană a misterului, care este tăcerea, Stănescu nu creează o lume profană prin cuvânt, ci tot una sacră, iar când simte pericolul desacralizării ei – cu toate că aduce sacrul în cotidian – se repliază. În clipa dezintegrării lui Unu, misterul se destramă doar parțial pentru artist, iar cuvântul încearcă a-l deconspira fără a-l sărăci de sens, misiune deloc ușoară. Dacă vorbește adesea de matricea originară, numind-o în multe feluri și despre care crede că a adus-o în lumină prin magia făcătoare a cuvântului, rar își dezvăluie presimțirea dureroasă că adevăratul mister nu i s-a dezvăluit, chiar dacă și-a închipuit, cu orgoliu, că el îl urzește. Iar acest lucru se întâmplă mai târziu, când drumul în sens invers al materiei, însuflețită de cuvânt, a început: "De la zero la unu, de la nimic la punct/ se întinde miracolul./ Între zero și unu, între nimic și punct arde drumul." (*Un om de cal*, în *Epica magna*). Aici accesul limbajului, ca acțiune simbolică ori opulentă este cu totul interzis. Dacă Unu și echivalentele sale stilistice sunt bogat desfășurate și interpretate, adevăratul tabu este "zero" – nu Unu, nu A. Același sentiment înspăimântător – că lumea născută prin cuvânt nu e cea adevărată – răzbate rar, când își pierde încrederea în fertilitatea cuplului ochi-cuvânt: "Ce deșertăciune și ce inutilitate, vederea./ Ea contemplă numai ceea ce este condamnat la moarte./ Cuvântul ne-ar salva, poate, dar,/ el e dumnezeu, și/ de la începuturi nu se mai întruchipează în ființele vii." (*Cele patru coerențe fundamentale*, în *Opere imperfecte*).

Asemeni filosofiei, și eul liric stănescian dorește să figureze ca o conștiință ce-și fixează locul (deloc modest) în univers. De altfel, dihotomia semnificant/semnificat poate constitui și un reflex

[1] Gh. Grigurcu, *Teritoriu liric*, Ed. Eminescu, București, 1972, p. 170

mai îndepărtat al celei kantiene, al lumii fenomenale și al celei numenale, al cărei mediator devine estetica, ce vizează nu doar natura și structura operei de artă, ci și funcționalitatea ei. În clipa în care poetul intuiește că această funcționalitate este limitativă, este o capcană, pentru că asumarea cuvântului ajunge să-l copleșească, își reprimă voluptățile baroce ale acestuia: "trupul meu odinioară adolescent/ mov ca trestia, acum/ gros și puind de cuvinte/ se distruge devenind hrană." (*Falstaff sau evitarea unui mit*, în *Epica magna*) este cenzurarea apollinică a entuziasmului dionisiac inițial. Cuvântul nu mai susține, rând pe rând, nici tensiunea trăirilor afective, ci ajunge să le împiedice: "Între mine și tine/ numai cuvântul, acest organ fioros/ și comun amândurora,/ este./ Să-l rupem pentru liniște// să-l rupem pentru liniște./ lasă-mă înspre tine/ lasă-te înspre sinea sa/ de care ești legat/ ca un organ fioros/ și rupe-l!" (*Anatomia, fiziologia și spiritul*, în *Opere imperfecte*). Cuvântul e seducție care atrage întru ființarea dureroasă, dar constată că nu este adevăratul principiu generator, nu se află între "zero și unu", ci e doar copia cea mai bună a impulsului inițial: "Placentă maternă/ nedezlipită încă de cuvântul pe care-l strig,-/ seducție a mirosului greoi/ din care nedezlipit, sunt." (*Creionul plin de sânge*, în *Opere imperfecte*). Logosul închide în sine moartea și viața, dar nu eternitatea, constată poetul în cele din urmă, nu dezvăluie sensul existenței, condiția ei; ca într-un fel de neoexpresionism de sorginte blagiană, cuvântul, chiar dacă nu ucide misterul, stă alăturea de el, fără a deveni consubstanțiali: "Ah, m-ai făcut să cred cuvântul, -/ adică felul de a mă naște și de a muri:/ ah, m-ai făcut să cred că sunt el,/ și că el ești tu." (*De ce?*, în *Opere imperfecte*) – este, de fapt, moartea iluziei din atâtea poeme – și anume că prin creația alcătuită de cuvânt artistul este creator el însuși de universuri substanțiale, iar nu serii a ceva ce a mai fost. Este momentul în care caută un alt limbaj, total, prin care să redea fenomenele irepetabile și infinit ambigue ale artei cu ajutorul unor expresii lipsite de ambiguitate, este soluția unei poetici matematice[1] a cărei estetică vizează exprimarea nenumărabilului prin cuantificabil: "Zic un cuvânt ce nu e geamăt/ ce nu e urlet de durere/ ci înțeles din care,/ poate/ răsar atâtea lumi de stele." (*Noaptea metalelor*, în *Opere imperfecte*) sau "Cămașa asta a vorbirii/ mi-au asudat, s-au murdărit,/ în lacrima gândirii,/ în sare s-au sleit." (*Cântec*, în *idem*). Gândirea și vorbirea

[1] Solomon Marcus, *Lingvistica matematică*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1966

nu mai sunt consubstanţiale: "vorbirea este o ruşine/ pentru că uneori gândim ca şi cum am vorbi." (*Dialog cu puricele verde de plantă*, în *idem*). Menţinerea lumii zidite prin cuvânt se face, paradoxal, prin tăcere: "În rest vă sfătuiesc şi vă îndrum/ să nu care cumva să folosiţi altfel limba/ decât pentru tăcere./ Altfel, copii/ limba smulsă nu vorbeşte,/ ci sângerează./ Noapte bună!" (*Noapte bună*, în *idem*). Punctul de convergenţă al celor două coordonate sus-amintite este structura ritmică, unde asimetria este condiţia existenţei unui fenomen, iar simetria – sfârşitul lui. Volumul *Noduri şi semne* este tocmai efortul de a crea ordine în dezordine, fără a desfiinţa asimetria, ci asimilând-o, pentru că armonia universală se instituie în momentul contopirii semnului geometric închis, cu cel poetic, infinit. De aici derivă o formulă cu valoare axiomatică exprimabilă în mai multe feluri, care să vizeze structura pulsaţiilor crescânde ale spiralei logaritmice. Este primul volum care nu include nici un text cu titlul *Cântec*; simbioza semnificant/semnificat e credibilă în nerostire pentru că treptat s-a estompat dorinţa de a concura imaginea:"Stam rege fix,de piatră şi de stea/ ţinând oprit cuvântu-n gura mea,/ necântător."(*Nod 11*) Plecarea spre Logosul prim e lunecare prin "tunelul oranj" care mediază ordinea şi dezordinea,e salvarea de lucrurile create prin cuvânt,lucruri cu care nu se mai contopeşte, ci de care se izbeşte:"Cerul scintilând de stele/ se adumbrea de un singur cuvânt,-/ prin nervul unui singur verb/ e timpul doar un animal,/ un relief de munţi,/ o mare,/ o Ithacă." Paradoxal, verbul care a zămislit nesăţios este asimilat ploii – simbol al disoluţiei; cuvântul provoacă disoluţia Sinelui şi a eului, în timp ce zăpada conservă: "Căzusem strâmb cu verbul peste orizont/ că l-am făcut să fie-n două,/ ca bucile unui copil de înger/ pe mare-atunci când plouă."(*Nod 17*) După identificarea sa în sens nefericit cu cuvântul care-l anihilează tocmai oferindu-i prea multe privilegii, este rândul aceleiaşi identificări a iubitei a cărei substanţă se destramă, pulverizată de vorbe: "Ea devenise încetul cu încetul cuvânt,/ fuioare de suflet în vânt." (*Semn 12*)

II. Sub semnul mirării

Studierea modalităţii în care sunt create textele beletristice – conform poeticii chomskyene – implică, în fond, aproape aceeaşi subiectivitate precum crearea textului în sine. Cum sintaxa poetică este un produs al afectivităţii, norma comună, aşadar şi semantica, este re-considerată în cazul unui mare creator de limbaj poetic cum este Nichita Stănescu; hermeneutica nu poate fi decât una intuitivă, a unui punct de vedere limitat, raportat la peisajul liric anterior şi contemporan lui. Dacă în domeniul limbajului experimentările sale nu sunt cu totul noi, existând încercări anterioare de destructurare a clişeelor poetice (I.Voronca, Gellu Naum, Virgil Teodorescu), Nichita "dimensionează până la cosmic şi metafizic "râsu-plânsu", expresie atât de caracteristică a modului atitudinal românesc exprimată în folclor."[1] Ciclul de poezii *Argotice*, cuprinzând texte redactate între anii 1954-1956 este revelator în măsura în care deducem influenţa formativă pe care lectura din Eminescu şi din ceilalţi poeţi români importanţi, indiferent de momentul situării lor pe coordonatele istoriei literare, a avut-o asupra sa. Ignorând versurile ce reprezentau supărător de explicit ataşamentul la realismul socialist, Nichita Stănescu dedică aici poeme lui Eminescu, lui I.Barbu şi mai ales lui Tudor Arghezi, situându-se, astfel, cu destul de mult curaj la acea vreme, în continuitatea literaturii interbelice. Dorinţa de a o rupe cu tradiţia se manifestă violent-excentric în mişcarea de avangardă – limba "poezească" a lui Nichita poate avea drept impuls ediţia "bilingvă" în limba română şi "leopardă" din 1940 a lui Virgil Teodorescu; această intenţie se realizează mai degrabă prin discreditarea convenţiilor estetice, pentru că filonul tradiţiei rezistă în substanţa lirică. Într-una din poeziile de început din seria sus-amintită, *Cântec la drumul mare* (1954), se imaginează "Motan.../cu gheare şi musteţe lungi", unde ludicul ascunde dorinţa, deloc ludică, a unei manifestări plenare a eului: "La ceasul când târâş-grăpiş/ zăpada nopţii se adună,/ eu, cocoţat pe-acoperiş,/ să urlu a pustiu la lună." Simetria se identifică, la început, cu mult-detestatul conformism de

[1] Dumitru Micu, *Limbaje lirice contemporane*, p. 321

orice fel, astfel că "Motan mi-aş fi dorit să fiu (...)/ c-un ochi verzui şi-un ochi căpriu." Pentru poet limba este un fascicul alb pe care el proiectează cele mai neaşteptate combinaţii de culori cu aparentă brutalitate, dar în esenţă cu un rafinament care fascinează ori revoltă, însă niciodată atitudinea nu poate fi pasivă în faţa textelor sale. Nimic nu-i repugnă mai mult decât "cuminţenia" vorbirii, lipsa ambiguităţii, fără de care nu concepe arta literară, pentru că "Nichita Stănescu eliberează cuvintele din reţeaua de restricţii şi ne face să retrăim o stare uitată, fermecându-ne sau doar speriindu-ne, ca şi cum ne-ar îndemna să săvârşim un incest." (Alex Ştefănescu)[1] Încă în a doua jumătate a secolului trecut, Baudelaire definea categoria estetică de "frumos" pe două coordonate: una universal valabilă, iar alta dependentă de gustul epocii respective, de "antenele" pe care aceasta le are pentru o anumită formă de artă. Modul de a vedea lumea, implicit modelând-o artistic în cuvinte, este mereu altul decât cel precedent. Lumea materială în care artistul trăieşte i s-a impus zi de zi şi acesta este materialul pe care îl are la îndemână. Maniera de structurare a viziunii urmează o geometrie interioară aparte în contextul literar căruia îi aparţine, susţinută de teme şi motive detectabile la Nichita încă din seria *Argoticelor*, cum ar fi motivul *ochiului*, prin amploare şi importanţă putând fi o adevărată temă literară: "De-atunci, în fiecare seară,/ doi ochi din frunte stau să sară/ De n-ar fi mâna să-i oprească,/ s-ar scoroji pe geamuri iască ..." - aceeaşi dorinţă expresionistă de ieşire din sine, probă a implicării existenţiale deocamdată neraportate la absolut. Incantaţiile generate de jocul sunetelor, totuşi preţios organizate, aduc ecouri din I.Barbu, al cărui admirator declarat este: "Dar scaldă caldă, nurii puri/ iubeau ciorchinul cel mănat/ în colbul plin de scremături." (*Cântec nesocotit*, – unde afectul, fie el rănit, generează textul poetic). Imagini amintind de lumea "de mucigai" a lui Arghezi prin plasticitate şi sonorităţi populare: "Mi-a zis Leana lu' Matei/ c-a văzut-o-n calea ei/ ieri, şi că era bătută – ochii-n lapte de cucută,/ sânii revărsaţi pe pântec/ şi-i tărăgăna un cântec/ de ruşine, lung şi trist -/ c-a avut-o însuşi Crist." (*La poartă*) Rare sunt poeziile sale de mai târziu unde materialitatea portretistică să fie atât de expresivă prin câteva tuşe groase, naturaliste. Numeroase poezii au în titlu substantivul "cântec"; deja se simte cristalizarea unei modalităţi proprii de a

[1] Alex. Ştefănescu, *Între da şi nu*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 53

recepta lumea: cu bucurie, cu mirare – chiar dacă arsenalul stilistic nu este întru totul limpezit. În poezia *Ceaslovul(pagină de jurnal intim)*, după descrierea domoală ce aminteşte mai degrabă de Goga: "Modelul florilor ce ochii-ţi fură/ se zugrăvea pe fila-ntâi/ Mai jos se înflorea o scriitură/ ce pune foii căpătâi,/ împodobind ca un sărut de iudă/ colţarul galben şi zbârcit.../ Şi ceasuri lungi am tot privit/ de-am descâlcit-o mai apoi cu trudă" – urmează o avalanşă de blesteme argheziene, de o expresivitate frustă, de asemenea absentă în poemele de mai târziu: "Acest ceaslov ie cumpărat dă mine,/ diaconul Pandele din Văleni,/ pă patru lei şi şapte bani, iar cine/ mi-l va luare în blestem/ să n-aibă parte şi nici procopseală.../ (Când peana şi-a luat-o din cerneală:)/ să-i putrezească gândul!"

Tristeţi, cromatică şi anotimp bacoviene, sugerând mai mult o stare temporară, poate chiar o poză, şi mai puţin o atitudine profundă: "Un orizont pierdut, cu buze roşii/ sărută-n creştet noaptea pe hotare/ Cocoarele revin din depărtare/ şi mor în primăvară ofticoşii..."(*Primăvara*)

Un alt laitmotiv apare în *Argotice*: cel al cuvântului muribund, probabil nimic altceva decât sinecdocă pentru o formulă estetică veche, ce se cere înlocuită cu o alta: "Cuvântul moare în tăcere/ Se sbate înjunghiat de vis/ şi vrea bacşiş şi vrea durere,/ şi-ntinde pumnul drept, deschis." (*Ars poetica*,p.34) Într-o poezie ca *Of,Doamne...ceaţa e târzie*, după descrierea liniştii adolescentine într-un limbaj deloc cuminte, se doreşte creator de univers, fie el şi artistic, compensativ la lumea reală; în două versuri însăilează o minunată imagine cosmică, pentru ca în următoarele două să o coboare-n mundan, cu conotaţiile cosmogonice cu tot: "Şi luna, luna rece-n spaţii/ Încheagă nopţi cu chiu, cu vai./ De ce nu-s, Doamne, un tramvai -/ Te-aş duce-n mine nouă staţii..." Peisajul citadin este de-acum decorul la îndemâna poetului. Trecerea în moarte e trecerea trenului care susţine onomatopeic bocetul câtuşi de puţin mioritic, odată ce un peisaj – cel natural – dar artificial pentru poet, întrucât nu s-a format în ritmurile naturii, a fost substituit cu cel firesc pentru Nichita Stănescu, deci cu cel citadin: "jos la ace/ între ace/ printre ace/ trece trenul/ şi, - şina/ şoşoteşte:/ Mort e Gheorghe/ mort e Gheorghe/ binghibinghii/ bungubanga..." (*Sambă*) Imitaţie barbiană? Ironie? Joc? Cert este că Nichita îşi conturează, pe rând, "habitatul" poetic. Inedită este, apoi, imaginea dorinţei de evadare în artă cu orice preţ: "M-aşteaptă afară iapa murgă/ şi-am s-o întind fără habar,/ să scuip cu mine-n ceţuri

zarea:/ l-am spintecat pe lăutar/ şi am furat din el cântarea! "(*Cântec furat*) Gestul uciderii, crud, este anulat de ultimul vers, al transferului artistic.

Sonorităţi eminesciene cu falsă intenţie polemică – de fapt, o disimulată stare de copleşire – are poemul *Cântec singur*: "Mă-ntorc, la tine, mă-ntorc,/ prin noapte şi prin gânduri/ Rămân nescrişi, în urma mea/ copacii rânduri-rânduri." – "Flori de tei deasupra noastră/ Au să cadă rânduri-rânduri." (M.Eminescu), iar ultimul catren este chiar dorinţa lui Nichita de a fi altfel decât Eminescu, dar nu mai puţin. Un motiv recurent al creaţiei eminesciene – teiul – este strivit ca-ntr-o plimbare romantică, dar totul e mai mult de-atât; după cuvenita admiraţie, simte că poate ţinti în continuitatea valorică a celui dintâi: "şi calc aşa, fără să vreau,/ cu tălpile murdare,/ pe umbra frunzelor de tei/ uitată în cărare."

Deja anatomia şi alte elemente ale universului nu cunosc graniţe, iar limbajul în care o spune curge firesc: "Mă doare-n ureche un cântec stătut,/ câmpia mi-adoarme în nară/ şi ţeasta mi-atârnă spre lună, e seară/ şi mut se lipeşte tot lutul de lut." (*Cântec de tranşee*) Într-o poezie dedicată lui Mihai Eminescu îşi creează tocmai motivul său preferat, pentru că graniţa dintre material şi imaterial nu există, iar "Timpu-i cimitir de stele// Râuri străbătând tăcerea/ cu pumnale reci,de apă,/ vor tăia spre nicăierea/ între vis şi cer o pleoapă. "(*Cântec înserat*) – sintetizând totodată graţios supratema creaţiei eminesciene: timpul. Momente de mare tandreţe se petrec în privire: "Ţi-am aşternut în ochi un pat albastru.../ Hai, vino, somnoroaso, să te culci." (*Cântec de lună nouă*) Versuri grave pun problema timpului care-şi găseşte loc de trecere în fiinţa umană, ca şi cum doar timpul e cel viu, iar noi – o matcă a sa: "Ce chip ciudat de a muri e clipa/ ce dăinuie-mpietrită-n noi." (*Râul*) Concretul şi abstractul sunt în firească simbioză şi deja Nichita Stănescu începe a ne obişnui cu asocierea lor: "Mă culcasem lângă glasul tău./ Era tare bine acolo şi sânii tăi calzi îmi păstrau/ tâmplele." (***) sau "Orga privirilor lui s-a frânt în colinde."

Poeziile scrise în 1960 anunţă limbajul poetului din volumul *Sensul iubirii*, apărut în acelaşi an. Verbele sunt viaţa însăşi, nerăbdarea de-a lega cosmicul de teluric prin zborul deloc nefiresc; zbor, păsări, mişcare, implicare fără umbra îndoielii, explorarea rostului nostru: "Să sar aş vrea şi, peste cap, tot trupul/ făcut inel mi l-aş suna prelung/ Să-ntind o unghie pân la păsări,/ Zborul rotit să îl ajung."(*Dor*) Aşadar cuvântul numeşte materialul şi imaterialul cu aceeaşi fervoare. În domeniul limbajului poetic "revoluţia stănesciană (...) se situează, se pare, cel mai aproape de Arghezi, care îi este înaintaş direct în crearea unei "antimetafizici" a cuvântului."[1] Această revoluţie nu face decât să-i permită imaginarea unităţii lumii semnificate în coduri poetice – devenite teme şi motive literare – consacrate de mitologie şi filosofie; este armonia cu sine şi cu lumea, pe care poetul însuşi o simte la un moment dat: "Această origine misterioasă a operei ca structură şi unitate nedisociabile – şi ca obiect al criticii struturaliste – este, după Kant "primul lucru căruia noi trebuie să-i acordăm atenţie".[2]

Prima poezie din volumul *Sensul iubirii* – *Pe câmpul de piatră* – pare o replică la *Moartea căprioarei* a lui Labiş, prezenţă obsesivă pentru Nichita, de care se detaşează rând pe rând, creând senzaţia că această desprindere este una programată, declarată. Atmosfera lirică, a unei naturi de fapt eminesciene, ocrotitoare din *Moartea căprioarei* este înlocuită cu una violentă încă de la început: "Pe câmpu-ngheţat caii mureau, câte unul,/ în picioare, cu ochii deschişi, de piatră." Negare sau admiraţie subtilă a manierei lirice a lui Labiş? Prezenţa paternă este înlocuită cu una maternă, finalul este parcă voit grăbit. Durerea romantică a sacrificării căprioarei, problematizarea este exclusă şi simplificarea, demonstrativă: "Eram copil pe-atunci, mi-era frig,/ şi priveam, clănţănind, picioarele lor paralele (...)// Nu mă gândeam la nimic./ Mama s-a dus la oraş şi-o să aducă pâine./ Peste tot e numai zăpadă... cai... şi altceva nimic./...patru, cinci, şase, şapte, şi altceva nimic./ De-ar veni odată cu pâine!" Declaraţia de independenţă fiind făcută, pragul interior este depăşit şi limbajul exprimării de sine îşi ia toată libertatea pentru că "la polul opus al "bizarului" se află "banalul".[3] Barocul poeziei stănesciene poate fi circumscris explicaţiei date de G.Genette acestui concept estetic: "Dacă dăm crezare unei idei curente la istoricii artei şi mai mult încă la esteticienii care s-au preocupat de elaborarea unei filosofii a artei baroce, formele noi care apar la sfârşitul secolului al XVI-lea ar exprima o descoperire a mişcării, o eliberare a structurilor, o animare a spaţiului, al căror mesaj s-ar întâlni cu cel al Naturii pentru a substitui normelor clasice de ordine şi număr, valori vitale,

[1] Ştefania Mincu, *Nichita Stănescu între poesis şi poiein*, p. XXII
[2] J. Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 16 t.n. – C.D.
[3] Grupul U, *Rhétorique générale*, p. 206, tr. aut.

cele ale fluidității, expansiunii, profunzimii."[1] Lumea se naște în unitate, în ciuda infinitei libertăți de mișcare, de numire, de ființare; lumea iese din planul orizontal al alcătuirii ori din cel al unei verticalități ordonatoare ierarhic. Pare că totul se petrece într-o mișcare circulară dinspre cer spre pământ ori invers, alchimie făcută nouă accesibilă prin motive recurente ca: cercul, soarele și luna, privirea, cuvântul, mișcarea verticală – precum și valori verbale și pronominale fundamentale în raportarea la lume.

CERCUL

Cerul și pământul comunică, unul pare a fi reflex al celuilalt; rotundul nu este, încă, semn al stagnării, lunecând spre moarte, ca în poeziile de mai târziu: (*A) "Alunec pe o roată de lumină/ și-n echilibru, nu se da de-a dura./ Neîntrerupt își răsucea statura,/ și îmi părea deasupră-i că-și înclină cerul cu stele osatura." (*Sensul oțelului*) Nu este graniță între componentele lumii, dar valorile afective aleg să se ancoreze pe pământ; poezia însăși –"gândul meu scris"- este un univers în sine. Mișcarea circulară amplă cuprinde nașterea, viața, moartea. Fixarea nu este resimțită ca limitare în spațiu, ci ca o consolidare a coordonatelor esențiale ale ființei umane: "Și omoplatul se face/ pală subțire de helicopter/ ce se-nvârte, se-nvârte, se-nvârte/ dintr-o boltă în alta,/dintr-un cer în alt cer,/ iar gândul meu scris își înfige-n pământ/ rădăcinile, sondele, ancora,/ visurile, dorurile, patimile." (*Continuitate*) Descoperirea sinelui este o perpetuă bucurie, o derivare fericită din aproape în aproape. Mâinile – simboluri ale actului, ale gestului care exprimă materia și spiritul sunt imaginate circular-împlinite: "Râdeam de-nfățișarea noastră, de faptul/ că am două mâini./ Le-ntindeam în aer, și tu/ credeai că sunt două spițe de roată."(*Geneza*) Acest nou tip de panteism mutat din natura blagiană în citadin este un factor de armonizare a formelor universului: "Orice act religios, cât ar fi de "primitiv" (ritual, adorare, liturghie) este o încercare de refacere a unității cosmice și de reintegrare a omului."[2] Eul este în centrul lucrurilor, neinteresat de rigoarea lumii, ci de unitatea ei: "Și deodată-n jurul meu, natura/ se făcu un cerc de-a dura,/ când mai larg, când mai aproape,/ ca o

[1] G. Genette, *Figuri*, p. 13
[2] M. Eliade, *La nostalgie des origines*, p. 7

strângere de ape. "(*Leoaică tânără, iubirea*) Unitatea este concepută ilimitat; Cornelius Agrippa considera mișcarea circulară infinită și perfectă: "Cercul este, în religie, ca și în magie, figura primordială, deoarece exprimă unitatea și numărul 10."[1] Ilimitatul nu poate exista static; disiparea timpului este ieșirea din stagnare, sentimentul care vivifică structura amorfă: "Oh, ne-am zvârlit, strigându-ne pe nume/ unul spre celălalt, și-atât de iute,/ că timpul se turti-ntre piepturile noastre,/ și ora, lovită, se sparse-n minute." (*Îmbrățișarea*) Formele verbale susțin, de asemenea, unitatea gnoseologică și temporală. Prezentul verbului "ține" păstrează celelalte posibilități verbale, la condițional-optativ și la conjunctiv: "Aș fi vrut să te păstrez în brațe/ așa cum ții trupul copilăriei, în trecut,/ cu morțile-i nerepetate. / Și să te-mbrățișez cu coastele-aș fi vrut." (*Îmbrățișarea*) Sentimentul articulează lumea, iar arta îi dă personalitate, chiar dacă ea se naște pentru a fi, în cele din urmă, învinsă, precum cetatea Troia. *Amfion,constructorul* este o mascată "ars poetica". Prințul teban ce a construit cetatea mișcând pietrele prin acordul lirei este poetul însuși, căutând să se fixeze în mundan. Cercul este și aici un topos ocrotitor al vieții și al frumosului, o Arcă a lui Noe salvând vegetalul: "O, gingașul, zveltul tău pas/ legănat peste ierburi, printre colții pietrelor./ A mai rămas un gutui,/ și un cais a mai rămas,/ smulge-i și du-i în piața circulară." Oricum, în această dintâi etapă a creației, afectul pare să nască și să ordoneze lumea după alte legi decât cele ale rațiunii. Trăim alături de poet revelația descoperirii și învestirii lucrurilor cu iubire: "Iată și lucrurile! Orice dragoste-a mea/ pentru ele,/ însemnată cu creionul chimic/ pe hârtiile ude,caligrafic,cu scrisul rotund,/ o flutur în mâna întinsă și-apoi/ o las să se legene,/ când într-un colț, când/ într-altul, în vânt." (*De-a sufletul*)

Infinitul unității este explorat prin limbajul poeților moderni care se refuză dogmelor și care "merg până la capătul dorinței lor și-și asumă Poezia nu ca exercițiu spiritual, o stare de suflet sau o atitudine, ci ca splendoare și prospețime a unui limbaj."[2]: "Îmi place să râd, deși/ râd rar, având mereu câte o treabă,/ ori călătorind cu o plută, la nesfârșit,/ pe oceanul oval al fanteziei."(*Sunt un om viu*) Deschiderile dinspre celest spre teluric sunt rotund-oval simbolizate, dovedind că diversitatea este un reflex mai accesibil

[1] Alexandrian, *Istoria filozofiei oculte*, p. 132
[2] R. Barthes, *Le dégré zero de l'écriture*, p. 40 (t.n. – C.D.)

nouă decât cel al unicităţii, păstrând-o închegată; partea şi întregul îşi corespund în orice sens: "Ploua infernal,/ şi noi ne iubeam prin mansarde./ Prin cerul ferestrei, oval,/ norii curgeau în luna lui Marte//(...) O să te plouă pe aripi, spuneai/ plouă cu globuri pe glob şi prin vreme./ Nu-i nimic îţi spuneam,Lorelei,/mie-mi plouă zborul cu pene." (*Ploaie în luna lui Marte*) Cauza şi efectul,întregul şi partea –"zborul şi penele" sunt într-o fericită simbioză, neexistând angoasele părţilor în căutarea perechii ori tensiunea antinomiilor.Omul însuşi, conform concepţiei neoplatoniciene a Sf.Augustin, este o întrupare, o cetate a divinului: "Şi-un orizont era, de femei,/ cu globurile pântecelor pământeşti/ acoperite de şanţuri negre./ Un orizont era, de femei gravide/ care-o priveau// Trupul copilului, greoi şi sigur/ continua să răsară/ca o bătaie a inimii de inimă,/ ca o planetă ce se rupe/ dintr-un soare." (*B[1]) (*Dreptul la timp*) – dar în etapa de după volumul *În dulcele stil clasic* omul devine, în spiritul concepţiei lui Plotin, emanaţie negativă a Unului şi înstrăinare de esenţa universală superioară. Lumea este concepută ca o serie de cercuri, circumscrise marelui cerc, iar omul sfârşeşte prin a se integra lor, venind, de fapt, dintr-un cerc cosmic în unul al ocrotirii materne. Semeţirea împotriva lor este o iluzie şi o capcană: "I se păru deodată/ că fiul ei aleargă scânteind/ către marile roţi dinţate/ ale anotimpurilor,/ şi că-şi aruncă umbra asupra lor,/ biciuindu-le,/ şi că roţile se urnesc din înţepenire,/ cu şuier înalt."(*Dreptul la timp*)

Cuvântul – ca motiv cu funcţie ordonatoare – identifică lumile în momentul facerii, dând formă haosului, opunând mişcării convulsive a spaimei de necunoscut – una armonioasă, a pătrunderii înţelesurilor: "Se zgâlţâie învelişul, se modifică-ntruna//(...) Se face elice rotindu-se înnebunitor,/ îndepărtând spre propriile lui margini/ tot ce-i mai de neînvins în el, mai mare/ mai solemn,/ miraculoase,/ prin care frumoase cuvinte,/ ca nişte peşti de platină,/ dau elegant din coadă." (*Geneza poemului*)

În această primă etapă, cercul şi familia sa semantică în plan poetic (luna, soarele, mişcarea circulară) nu reprezintă dorinţa de simplificare geometrică pentru că materialul a dezamăgit – cum se întâmplă în ultimele sale volume -, ci simplificarea este un coşmar, căci orice interdicţie, inhibiţie amputează, aneantizează chiar viaţa: "Mi se-arătă Savonarola care-mi zise// Să ardem copacii pe rugul vanităţilor,/ să ardem iarba, grâul, porumbul,/ ca să fie totul mai simplu!"(*Savonarola*) Nostalgia adusă de verbele la

[1] A, B poezii din volumul *Sensul iubirii*

condiţional-optativ, după o vârstă a lipsei incertitudinilor, este semnificată tot geometric; simplitatea nu este sărăcie existenţială, ci fericita absenţă a angoaselor: "Totul ar fi trebuit să fie sfere,/ dar n-a fost aşa./ Totul ar fi trebuit să fie linii,/ dar n-a fost aşa."(*Despărţirea de o vârstă*)

În domeniul artei literare sunt permise orice materializări ale abstractului şi orice dematerializări ale concretului; N.Stănescu figurează timpul ca o coloană a secundelor. Ea este cea care "ne măsoară destrămarea" înainte de a afla secretul condiţiei umane. Cu nostalgia infinitului, asemeni Coloanei lui Brâncuşi, dar limitaţi prin repetiţia ciclurilor vitale ale existenţei, iubirea singură se detaşează, eternizând efemerul: "Iar suntem înscrişi într-un cerc,/ şi nu mai ştim unde începem şi unde/ ne sfârşim, în spaţiul dat/ rezemat pe coloana acestor secunde." (*Basorelief cu îndrăgostiţi*) Dacă până acum pare că poetul (deci Omul) a avut libertate absolută în constituirea obiectelor lumii şi în ordonarea lor, acum participiul afectivizat din sintagma "spaţiul dat" sugerează o intervenţie exterioară voinţei noastre, astfel că ceea ce părea libertate absolută se manifestă, de fapt, în acest topos îngăduit de altcineva. Poezia caută, alături de filosofie, acele forţe neidentificate, nenumite, adaptându-şi limbajul poetic, împins până la ultimele consecinţe: "Pentru a înţelege cât mai bine mecanismul imaginaţiei creatoare, trebuie să ne întoarcem spre partea nevăzută,înlăuntrul libertăţii poetice. Este necesară separaţia pentru a reîntâlni în necunoscut originea oarbă a operei. Această experienţă de conversie, care instaurează actul literar (scrierea sau lectura), se produce astfel încât cuvintele însele de separaţie şi exil, desemnând totdeauna o hermeneutică spre interiorul lumii, nu pot s-o manifeste direct, ci doar printr-o metaforă a cărei genealogie merită ea însăşi toată atenţia."[1]

Ordonarea universului se face concentric, în jurul fiinţei umane, într-o permanentă oscilare a clarităţii şi ambiguităţii, a binelui şi a răului, a pornirilor dionisiace din movul nebulos şi a apolinicului seninului albastru: "Stau în jurul meu, în cercuri tot mai largi,/ cerurile mov şi cerurile-albastre,/ Unele sunt clare, altele sunt vagi.../ Şi-mi mut pasul şi cu el se mută/ Cerurile mov şi cerurile-albastre,/ care-mi muşcă faţa şi-apoi mi-o sărută."(*Cântec de dimineaţă*) Trăirile afective cunosc aceeaşi circularitate, dinspre

[1] J. Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 17 (t.n. – C.D.)

fericire spre nefericire; inima – în mai multe poezii – este figurată rotund ("roata inimii"), ca reflex al alcătuirii lumii, macrocosmosul simbolizat în microcosmosul ființei umane: "Aerul se mai emoționa încă/ în jurul tău,/ tulburând vederea orelor acele,/ când înnoptarea venea aducând: Pe roata inimii mele." (*Euridice*) Nașterea Pământului și, implicit, a omului este un eșec al cosmosului căruia i se distruge perfecțiunea, echilibrul totului, înnegurând universul; golurile rotunde de lumină constituie tocmai spațiile date nouă spre viețuire: "Lumina cădea în goluri rotunde,/ despletită-n fiori și în unde,/ se lovea de margini și neauzit// sunetul adia înnegrit."(*Îndoirea luminii*) – lumină care va restabili, prin Afect, armonia cu întregul. Dispersia sferei primordiale, a perfecțiunii din *Parmenidele* lui Platon, a soarelui corupt să renunțe la sine spre a se dărui și altor alcătuiri, dar și dispersia orei –un simbol profan - în minute, este o trecere de la viața cosmosului la cea umană, fără pierderi și prăbușiri, căci omul se eterizează, susținându-i pe mai departe armonia: "Era o sferă de marmură brună, din care/ la ora plecării, se nălucea Pierrot, ondulat,/ vestind spirale și arcuri de mădulare,/ muzical, peste timpul din nori scrijelat.// Ding-ding lângă soarele aprig/ ding-dong lângă soarele-ncet,/ dang-dang lângă soarele palid,/ dong-dong lângă cel violet.// Și ora pleca, smulgându-se-n salturi/ din pergamentul cu taine, de sub litera ștearsă și lină.../ O, izbucneam săgetat atât de iute-n înalturi,/ că mă preschimbam în lumină."(*La ceasul cu Arlechini*) Întunecarea o aduce, la nivelul poeziei, și modificarea din interiorul onomatopeei: i-i, o-a, o-o, căci "pentru a atrage atenția asupra mesajului însuși, poetul poate transforma, după placul său, oricare din factorii limbajului."[1]

În *11 elegii*, sferei, ca simbol al nemărginitului (nemărginit prin circularitatea neobosită), i se substituie labirintul și conotațiile sale; dacă sfera s-a dispersat, labirintul își ajunge sieși, el nu vine din înalturi, este făcut, nu dat, este egoismul și pierzania. Spiritul Suprem este concurat de Dedal: "Din el nu străbate-n afară/ nimic; de aceea nu are chip și nici formă. Ar semăna întrucâtva/ cu sfera,/ care are cel mai mult timp/ învelit cu cea mai strâmtă piele cu putință. Dar el nu are nici măcar atâta piele cât sfera."(*Elegia întâia*) Parte a cercului divin, omul pornește spre împlinire în clipa nașterii; de la Parmenide la Platon, la Plotin și apoi la Sf.Augustin,

[1] Grupul μ, *Rhétorique générale*, p. 24

omul este materializare a divinului prin ontos ori prin logos, în clipa materializării mergând spre centrul de unde a pornit: "După cum centrul rămâne în el însuși și fiecare din punctele cercului îi poartă însemnul, iar razele își raportează la el originea, la fel și noi printr-un element din noi înșine atingem divinitatea, ne contopim cu ea și suntem dependenți de ea: ne găsim împlinirea în ea îndată ce pornim spre ea."[1] În momentul inițial, creația și creatorul său sunt una: "El este înlăuntrul desăvârșit,/ interiorul punctului mai înghesuit/ în sine decât însuși punctul."(*Elegia întâia*) Momentul cunoașterii adamice, marcând clipa prăbușirii din eden, este – prin cele două atitudini fundamentale – momentul prăbușirii din centru, din divin în întruparea umană; perfecțiunea nu este, aparent, caracterizată prin antinomie, în timp ce omul încearcă să o câștige prin echilibrul antinomiilor: "Spune Nu doar acela/ care-l știe pe Da./ Însă el, care știe totul,/ la Nu și la Da are foile rupte." (*Elegia întâia*) Dacă viața se desfășoară în cerc, moartea sa exterioară este tot o "sferă de vid", acum având loc întoarcerea spre interior, chiar dacă realitatea este receptată senzorial până la ultimele consecințe, ea nu face decât să potențeze interiorul printr-un motiv stănescian fundamental – acela al ochiului: "O, scurtă tristețe, rămâne/ de jur-împrejur o sferă de vid!/ Stau în centrul ei și unul câte unul/ ochii din frunte, din tâmplă, din degete/ mi se deschid."(*A treia elegie, Criză de timp*) De altfel, odată cu *Elegia a doua*, poetul pune sub semnul îndoielii solidaritatea elementelor lumii, chiar dacă armonia dintre ele rămâne în ne-unitate. Nichita Stănescu construind "imaginea unei despicări a unității originare a existenței, printr-un element presupunând distanțarea contemplativă față de propria substanță regăsită eventual într-un alt-ceva, sub înfățișarea chipului propriu."[2] Până spre *A unsprezecea elegie*, elementele lumii nu-și vor pierde doar unitatea, ci și armonia – 11 fiind, conform lui Alexandrian în *Istoria filosofiei oculte*, numărul trădării decadei divine, un număr al răului, iar 12 reface ordinea prin nenumerotata elegie a *Omului-fantă*, închizând cercul. Imposibilitatea receptării lumii dovedește o alterare a relațiilor cu aceasta, iar așteptarea nu este una a contemplativității înțelepte a celui care vrea să rămână în afara acțiunii, comentându-i efectele, ci este sentimentul de frustrare al

[1] Plotin, *Eneada*, 1, 11
[2] Ion Pop, *Nichita Stănescu*, p. 47

exclusului de la alcătuirea lumii: "Şi nu pot, nu pot să descifrez/ nimic,/ şi-această stare de spirit, ea însăşi,/ se supără pe mine/ şi mă condamnă, indescifrabil,/ la o perfectă aşteptare,/ la o încordare a înţelesurilor în ele însele/ până iau forma merelor, frunzelor, umbrelor,/ păsărilor."(*A cincea elegie*) Materializarea înţelesurilor vine dintr-o nevoie a acestora de a se explica pe ele însele; or, poetul consideră acest fapt o abdicare de la securizanta perfecţiune încremenită care-şi ajunge sieşi, nedorind să comunice: "La Nichita Stănescu există o suferinţă de a nu putea concepe niciodată cuvântul ca unitate de sens, ca semn al realităţii."[1] De altfel, chiar centrul lumii, *omphalos*-ul, este viaţa care s-a impus abstractului şi care imprimă ritm şi dependenţă, căci "a te învârti în jurul unui lucru însemna să adopţi faţă de el mersul unei planete, deci a-l face dependent de acea planetă."[2] Rotundul include, astfel, latenţele fundamentale concretizate în spaţiul existenţei umane: "...şi putem vedea/ o pasăre mai mare decât toate,/ cu ciocul ca o osie albastră,/ în jurul căreia se-nvârte,/ cu patru anotimpuri, sfera."(*Elegia a opta, Hiperboreeana*) Punctul iniţial al cercului, explozia materiei ce nu se cere ordonată din afară pentru că-şi ştie singură locul – este urmat de unul al nepotrivirii dintre spontaneitate şi intenţie, spre a sfârşi cu neîncrederea totală în ritualurile spontane ale lumii, căci omul crede despre sine că poate, prin gândire, să impună un alt tip de ordine, de asemenea perfectă: "Spaţiului "meridional" al universului etern-germinativ i se opune atunci simbolicul teritoriu "septentrional" al Hiperboreei, în care supremaţia organicului supus mişcării infinite este înlocuită cu aceea a strictei geometrii ordonate de intelect."[3] Mişcarea dinspre dionisiac spre apollinic anunţă o altă modalitate de opţiune a poetului, la real, iar nu renunţarea la acesta. Faţetă a uneia dintre concretizările lumii, poetul are presentimentul tragic că nu el construieşte Ideea, ci el este o microreflectare rotund-desăvârşită (dacă este privilegiat) a ei: "O, tu, întuneric mare,/ tu, dezgustată naştere încremenită./ S-a aşezat pe mine o idee/ şi mă clocește maternă./ Acum, tot ceea ce este e/ rotundă căldură şi fermă. "(*Elegia oului, a noua*) Codurile filozofice ori artistice ale spaţiului originar trimit spre lucruri identice: "În Cabală, prima sefiră, Keter (coroana) reprezintă

[1] Ştefania Mincu, *N. Stănescu, între poesis şi poiein*, p. XXXIX
[2] Alexandrian, *Istoria filosofiei oculte*, p. 133
[3] Ion Pop, *op. cit.*, p. 108

Gândirea supremă. Asociat cu cercul, cu soarele, chiar în religiile politeiste, 1 are valoarea principiului absolut al tuturor lucrurilor: Heraclit îl identifică cu Zeus, Plotin cu Inteligenţa universală, Yajur-Veda cu Fiinţa care se mişcă şi care nu se mişcă, prezentă în toate şi în afara tuturor."[1] Hegelianul om-fantă este un reflex al Ideii, al Gândirii supreme, al cărui reflex se simte, la rândul său, poetul: "El se apropie, se apropie./ Întâlneşte sfera/ şi are vederea aerului şi a simunurilor." (*Omul-fantă*)

SOARELE

Reflexe (şi reflexii) ale cercului, soarele şi luna sunt motive ce susţin laitmotivul cercului. De altfel,în diversele mitologii, semnificaţia sa este una cosmică, unde cercul este o figuraţie abstractă a lor, iar nu invers: "Puterea acordată acestei figuri este evident de origine cosmică. Strămoşii noştri au văzut soarele, luna plină, sub o formă circulară; studiile lor astronomice i-au făcut să înţeleagă că planetele făceau o revoluţie orbitală. A trasa un cerc înseamnă deci să chemi către tine, prin virtute simpatică, influenţa solară sau lunară."[1] Soarele dă viaţă lumii, dar o şi mişcă, spre a crea noi sensuri. Totul stă sub semnul sentimentului, principiu germinativ al spiritului, precum soarele este al naturii. Originea lor este comună; nici o umbră, încă, a înstrăinării de mai târziu: "Din punctul de vedere al copacilor/ Soarele-i o dungă de căldură,/ oamenii – o emoţie copleşitoare .../ ale unui pom cu mult mai mare!" (*Lauda omului*) Mişcarea ascendentă nu are rosturi distructive, ci lumea derivă mereu de la sine prin mişcare, catalizată de energia solară: "Din punctul de vedere-al pietrelor,/ Soarele-i o piatră căzătoare,/ oamenii-s o lină apăsare.../ Sunt mişcare-adăugată la mişcare, şi lumina ce-o zăreşti din soare!" (*Lauda omului*) Spiritul este una cu materia, el pare a o crea din interior; este o frenezie universală, adăugând neobosit noi forme, numind necontenit. Materia nu este un impediment în întâlnirea imediată cu cosmosul. "Oamenii sunt păsări", iar în *Elegia a opta*... pasărea uriaşă este axul mobil al centrului lumii: "Din punctul de vedere al aerului,/ Soarele-i un aer plin de păsări, aripă în aripă zbătând./ Oamenii sunt păsări nemaiîntâlnite,/ cu aripile crescute înlăuntru,/ care bat, plutind, planând,// într-un aer mai curat – care e gândul." (*Lauda omului*)

[1] Alexandrian, *op. cit.*, p. 127

În volumul *Dreptul la timp* regăsim aceeaşi trecere spontană a obiectelor dintr-o stare în alta, aceeaşi lipsă fericită de granițe, ca în timpul mitic eminescian, dinaintea invaziei timpului istoric, necunoscător de dureroase antinomii: "Pâlnie imensă, hohotitoare/ prin care soarele-l turnai/ ulei, să ungă osiile lumii, nevăzute,/ să treacă liber timpul, nescrâşnit." (*Turnare de soare pe pământ*) Produs oarecum funcțional şi estetic al luminii, soarele se lasă locuit de ființa umană, în măsura în care aceasta-l seduce îndeajuns spre a-l veni în întâmpinare: "Încercam să-ndoi lumina/ ca pe o ramură a cărei singură frunză/ era soarele." (*Îndoirea luminii*) Victoria luării în stăpânire este realizată prin dicteul automat suprarealist oniric. Lumina-şi cunoaşte partea întunecată, astfel că unitatea ființează prin contrarii: "Priveam prin lentila neagră/ a visurilor de noapte, în adâncul pământului,/ unde soarele cădea fâlfâitor.// teii cădeau peste umbrele lor,/ mâinile-mi cădeau peste pietre,/ jumătate-n beznă, jumătate-n lumină." (*Îndoirea luminii*) Poetul însuşi jubilează în plină desfăşurare cosmogonică, cu o atitudine egală în fața contrariilor: "Deci mă aflam între imagini/ jucând pe spițele luminii,/ atât de dese cum pe mare,/ la răsărit, nasc licurici,/ ce-alunecă şi se-ntretaie dând din coadă/ de-a rostogolul, aspri sori,/ şi se subție, se destramă/ într-un vârtej de reci culori,/ cu patimă, dar şi cu teamă ,/ lucidități, dar şi candori,/ amestecându-le de-o seamă." (*Îndoirea luminii*, p. 77) Aşadar, precum la Eminescu ori la Camil Petrescu, luciditatea amplifică profunzimea trăirilor, nu o exclude.

Aflat sub permanentul semn al mirării înlăuntrul alcătuirii lumii, nu-i mai ajunge închipuirea, intuiția abstractă a perfecțiunii, ci asistă la materializarea luminii prin ființarea mundană: "mirat stând în fața soarelui,/ aşteptând cu răbdare să-i crească luminii/ un trup pe măsură." (*A unsprezecea elegie*)

LUNA

Peisajul sublunar nu este unul al tainei, al misterului. Privirea nu este melancolică, ci țintește, materializând viziunile; lumina soarelui lunecă firesc spre cea a lunii. Timpul verbal este tot unul ascendent, iar pentru mişcare, termenii preferați sunt aceia cu conotațiile cele mai energice, mai impetuoase: "a țâşni", "a sălta", "a zvâcni", "a izbucni", "a se zbate", "a zvârli", "a izbi" – aşadar ieşirea nestăvilită din increat ori din creatul perimat: "Oh, i-am

strigat, suflete,/ eu n-am murit!/ Înseninează-te cu luna pentru mine./ Schelele-au țâşnit în străvezime/ şi dansez pentru ele, însoțit de lumine,/ cu vârful privirii în viitor." Sacrul şi astrele devin elemente ale unei desfăşurări ludice; nici urmă de angoasa de mai târziu, dată de ideea ierarhiei obiectelor în lume: "Şi iată-mă, fără să dorm,/ aievea văd zeii de fildeş,/ îi iau în mână şi/ îi înşurubez râzând, în lună,/ ca pe nişte mânere sculptate,/ cum trebuie că erau pe vremuri/ împodobite, roțile de cârmă ale corăbiilor." (*Vârsta de aur a dragostei*) Că luna este doar reflectată ori chiar adusă de poet în viața mării, asta contează mai puțin, căci efectul poetic este desăvârşit: "Deasupră-ne, delfini bătând/ cu coada prora lunii verzi,/ lemnul tristeții desprinzând,/ ți se părea că-l prinzi, că-l pierzi." (*Marină*) Memorie universală, ea conservă, ca într-un prezent continuu, materializări ale ipostazelor timpului. Aştrii sunt folosiți în comparații teluric-celest, fără a da senzația de neautentic: "Valizele de lemn care umplu baraca/ mai clănțăne încă din fierul mânerelor,/ aşa cum clănțăne luna din fierul mânerelor/ acum, cu puțin înainte de a fi deschisă,/ ca să se caute-n ea scrisorile vechi fotografiile vechi/ ale timpului." (*Basorelief cu eroi*) Dacă în limbajul curent verbul "a atîrna" presupune o mişcare descendentă, magnetismul selenar cheamă fața lumii în momentul bucuriei şi al împăcării cu sine, ca spre un element de stabilitate şi regăsire eternă: "Priveşte-ți mâinile şi bucură-te, căci ele sunt absurde/ şi picioarele, priveşte-ți-le seara, drept cum stai,/ atârnând spre lună." (*Enghidu*) O asemenea imagine cere sintagme pe măsură, dar stilul poetic este o ritualizare a cuvintelor după o religie interioară: "-cuvântul are o structură orizontală, secretele se află la acelaşi nivel precum cuvintele şi ceea ce el ascunde este dezvăluit prin durata însăşi a ființării sale continue."[1]

Principiul masculin – soarele şi principiul feminin – luna, se lasă pradă combustiei afective nu spre destrucție, ci spre desăvârşire: "Vin sentimentele prin iarbă, târând/ un soare prelung şi o lună prelungă, arzând/ îți vor găsi gleznele, îți vor izbi gleznele/ cu umbre de fosfor te vor izbi în curând." (*Înserare marină*, p. 50) Parte esențială a peisajului nocturn, luna este metaforă a vremii când tinerețea a trecut: "M-apasă luna peste față,/ peste piept, peste memorie,/ cu greutăți de platină, până când/ scap din mână

[1] R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture. Nouveaux essais critiques*, p. 12 (t.n. – C.D.)

steagul de glorie." (*Vechi cântec soldăţesc*). Cod al tristeţii, luna anunţă înstrăinarea, trecerea. Într-o lume a oamenilor-păsări, a îngerilor, a zborului, a desprinderii, a plutirii – apariţia unei păsări care ouă luna nu surprinde: "Vine o vreme când plouă rece/ şi toate femeile poartă capul tău/ şi rochiile tale./ vine şi o pasăre mare, albă,/ care ouă pe cer luna." (*Trist cântec de dragoste*) De platină ori de argint, ea este, în poezia lui Nichita, de cele mai multe ori părtaşă la evenimentele ciudate, captându-le spre a fi apoi descătuşate de poet; importanţa covârşitoare sonorizează groaza lunecării lor din spaţiul securizant al lunii, acolo de unde nu mai pot produce durerea amintirii: "Simt lenea cum mi-alunecă-prăpăstii,/ ciocnind imagini vechi şi zuruind,/ pe când lovesc, fără să vreau, cu palma/ în masca lunii, de argint." (*Salt*)

În nordul rece, care se refuză tot mai mult vieţii, ce-şi pierde statutul privilegiat, misterul, - nu mai potenţează trăiri de nici un fel, alte forţe impunându-i şi susţinându-i mişcarea. Cercul îşi pierde unitatea, trăind din echilibrul altei antinomii: nordul şi sudul. Lunecarea, plutirea, zborul lin este substituit de mişcări greoaie: "Se-arată o sferă cu întunecimi ca munţii,/ pe care păsările, stând înfipte în ciocuri,/ cu pocnet greu, de aripi, o rotesc." (*Elegia a opta, Hiperboreeana*)

În aceeaşi etapă, sub semnul mirării unui poet care se află în centrul facerii lumii – lumea născându-se, pentru fiecare, în clipa când putem să o receptăm cât mai complex – ori construieşte el însuşi lumea sa poetică – Cercul, Unu, Sinele, A sunt coduri poetice care încearcă să contureze un loc din care lumea se disipează, pentru ca, în etapa târzie, oarecum ermetică, aceste coduri să re-absoarbă lumea, să se abstractizeze prudent, materialul dezamăgind, astfel "Unul devine unitate în clipa când se lasă invadat de pluralitate. Unitatea n-are atributul unicităţii externe şi interne. Unul singur are."[1] "El începe cu sine şi sfârşeşte/ cu sine./ Nu-l vesteşte nici o aură, nu-l/ urmează nici o coadă de cometă." (*Elegia întâia*) Aşadar, căutarea unei cauzalităţi a lumii este inutilă, întrucât imanenţa este totul: "Sinele este principiul transcendent şi permanent prin care fiinţa manifestată, fiinţa umană spre exemplu, e doar o modificare tranzitorie şi contingenţă, modificare ce nu afectează în nici un fel principiul."[2] Astfel, eul devine individualitate umană a sinelui, iar legătura dintre

[1] C. Noica, *Unu şi multiplu* (în culegerea *Izvoare de filosofie*), p. 233-241
[2] R. Guenon – în revista *"Echinox"*, p. 8

acestea este o relaţie sacră, magică, ce asigură coerenţa lumii: "De îndată vor pune în rană un zeu,/ ca peste tot, ca pretutindeni,/ vor aşeza acolo un zeu/ ca să ne-nchinăm lui, pentru că/ apără tot ceea ce se desparte de sine." (*Elegia a doua, getica*)

Timpul inaugural al literei A se succedă, de altfel, momentului, impulsului iniţial generator de lumi pe care poetul poate doar să le intuiască prin plasa densă a materiei-viaţă: "Se arăta fulgerător o lume/ mai repede chiar decât timpul literei A./ Eu ştiam atât: că ea există,/ deşi văzul dinapoia frunzelor nici c-o vedea." (*A treia elegie. Contemplaţie*)

Aceste interdependenţe generează altele, ca reflexe mai accesibile nouă şi care constituie în acelaşi timp o tragică antinomie. Rând pe rând fericita trecere din material în imaterial şi invers din primele volume ale lui Nichita începe să se estompeze, sugerând condiţia fiinţării prin dizarmonia materie-spirit: "propriul meu trup mă urăşte,/ ca să poată exista mai departe mă urăşte./ Astfel,/ el se grăbeşte să se prăbuşească/ în somn,/ seară de seară,/ şi iarna/ din ce în ce mai puternic se înconjoară/ cu straturi de gheaţă,/ cutremurându-se şi izbindu-mă şi/ scufundându-mă adânc în el însuşi, voind/ să mă ucidă ca să poată fi liber/ şi neucigându-mă/ ca să poată fi, totuşi, trăi, de cineva." (*A patra elegie*) Legătura eu creator-creaţie, vigoarea mişcării, continuitatea conexiunilor dau coerenţă lumii: "Din umerii mei şi din întreaga mea putere/ ţâşnesc două pantere, nemaivăzute pantere,/ pe ape s-aştern curcubee,/ şi se fac viaducte şi poduri, curând,/ peste căi ferate lucind,/ peste trenuri trecând."(*Amfion, Constructorul*) Ceea ce pare acum inexpugnabil, asemeni Troiei, va fi prăbuşit mai târziu de calul troian al neîncrederii, al îndoielii. Spiritul constructiv se dispersează firesc şi cu folos, iar ştergerea graniţelor material-imaterial este euforică: "Din pieptul meu arămiu,/ vărgat în pereţi de viţe muşchiuloase,/ aidoma vor ţâşni, mai târziu,/ leii cu coame flocoase în friguri,/ ca nişte explozii de aur vor ţâşni/ şi vor bate aerul şi se vor prăbuşi,/ şi se vor face temelii/ şi terasamente şi diguri." Astfel, spiritul şi materia formulează contururi, dau faţă lumii, acordându-şi încredere, cu nobilă generozitate, într-o relaţie simpatetică: "...poezia barocă este creditul pe care-l acordă raporturilor laterale care unesc, adică opun, în figuri paralele, cuvintele faţă de cuvinte, şi prin mijlocirea lor, lucrurile faţă de lucruri, relaţia dintre cuvinte şi lucruri stabilindu-se sau cel puţin

acționând numai prin omologie, de la figură la figură."[1]

Persoana I, singular a pronumelui personal apare în relație cu valorile relativ-interogative ale pronumelui, cărora le dă consistență. Mediator între vid și lumile în alcătuire, poetul se vrea uriașă întrebare, deloc neliniștită, ci încrezătoare, devenind un receptacol prin alchimie chinestezică: "Mă uit în dreapta și-n stânga,/ cu mine însumi mă uit,/ folosindu-mă ca o privire./ Ascult ce se-aude sus, ce se-aude jos,/ sunt, tot, un timpan armonios.// trece-o planetă și-ntreb cine e,/ ce e./ Și-apoi mă mir că-ntreb./ Ar trebui eu însumi să fiu întrebare,/ ca să n-audă altcineva decât mine.// Voi, lucruri, sfinxuri mișcătoare,/ și tu, iluminare!" (*De-a sufletul*) Așa cum afirma I. Pop, "Eul poetic câștigase deja o poziție centrală – căci, odată trezit de o atingere exterioară, într-o lume cu elemente în rezonanță, el devine esențialul nucleu ce concentrează, generează ori primește spre amplificare vibrațiile, reflexele și ecourile universului obiectual."[2]

Un microunivers afectiv susținut este iubita; opoziția adjectivului posesiv "tău" – "mele" este una nerealizată, pentru că individualizarea înseamnă deocamdată înstrăinare și ea devine sterilă în lipsa iubirii, care o concretizează și o hrănește ca un principiu acvatic salvator: "Doar chipul tău prelung, iubito,/ lasă-l așa cum este, rězimat/ între două bătăi ale inimii mele,/ ca între Tigru și Eufrat." (*Sunt un om viu*) Unitate de măsură devine orice element al lumii care, prin sine, a cerut un timp al alcătuirii și altul al manifestării: "Mai lasă-mă un minut./ Mai lasă-mă o secundă;/ Mai lasă-mă o frunză, un fir de nisip./ Mai lasă-mă o briză, o undă.// Mai lasă-un anotimp/ un an/ un timp." (*Viața mea se iluminează*) Recurența pronumelui reflexiv "sine" însoțit de adjectivul de întărire caută să dea siguranță materializărilor Ideii într-un spațiu limitat. Ochiul și privirea sunt alte motive fundamentale ale universului stănescian, simboluri ale dorinței de receptare nesățioasă a lumii, iar mai apoi de absorbție a ei întru esențializare; aceste motive însoțesc, îndeobște, mai toate celelalte motive: "Și îl îmbrățișă cu sine însuși,/ cum îmbrățișează inima sângele/ și creerul ideile și el era, întreg,/ și își primea dreptul la timp,/ firesc/ așa cum primește ochiul deschis/ chipul râzând sau plângând al lucrurilor." (*Dreptul la timp*). Transformarea unui verb impersonal într-unul personal permite textului desfășurări exterioare necesare. Ieșirea dintr-o percepție limitată a lumii cere

[1] G. Genette, *Figuri*, p. 20
[2] I. Pop, *op. cit.*, p. 23

un limbaj adecvat ce permite modificări necesare neresimțite ca siluire a limbii: "În dicționar și în gramatică numărul [*combinațiilor lingvistice*] este limitat, dar nu în interiorul limbajului."[1]

"Și dacă mă dor pe mine însumi, cu râuri,/ cu pietre, cu o dungă de mare, atât cât să-mi fie toate, un pat,/ totdeauna neîncăpător gândului meu/ în veșnică creștere, o, n-am să știu că și tu/ te dori pe tine asemeni, și nu eu sunt acela/ cu care vorbesc!" (*Enghidu*) Dorința expresionistă de expansiune, ieșirea din mărginit spre a se raporta la absolut este mereu pusă în relație cu Sinele. Combustia trăirilor intense, fie ele amicale sau erotice, presupune trecere de sine, dar nu pieire, ci mai degrabă transmitere și preluare a acestor trăiri intense de către celălalt. Cuvintele încă nu trădează, ci sunt chiar frenezia numirii și a comunicării: "Ca să fie ceva între noi, altcineva – sau eu/ însumi – am botezat ceea ce însumi făcusem,/ rănindu-mă,/ mereu împuținându-mă, mereu murind,/ cu vorbe pe buzele mele/ spuse.// Timpul, el singur peste tot, eu însumi,/ și după aceea." (*Enghidu*) Unicitatea nu e privilegiu, ci durerea de a nu avea pe cineva asemănător spre a se putea comunica cu adevărat și dispersându-se, astfel, în ceea ce a creat – lucrurile lumii și timpul la care acestea au dreptul: "Ceea ce e unic el însuși se doare pe sine, măsurând ca la toance,/ în munți, trecerea timpului,/ știindu-se singur,/ schimbând cu jur împrejurul nume de lucruri." (*Enghidu*)

În momentele de mare tensiune afectivă comunicarea se petrece în afara cuvintelor, pentru că nu e o comunicare a două euri, ci a sinelui cu sine în apropierea morții. Dar ce sunt Enghidu și Ghilgameș dacă nu Eul și Sinele în dureroasa ruptură: "Ieși din cort, prietene, să stăm față-n față/ privindu-ne, să tăcem împreună, mereu întrebându-ne/ în sine celălalt dacă e,/ și cum pe sine însuși se simte/ Joc de-a rostogolul, cu pietrele,/ de undeva stârnite, spre altundeva." (*Enghidu*). Neputând controla această ruptură, se simte durerosul sentiment eminescian, regăsibil și în tragedia greacă – și anume că nu suntem decât măști, marionete în mâna altor forțe, "joc de-a rostogolul". Pendulând între dorința de comunicare încrezătoare și cea de neîncredere în puterea ori în dorința altcuiva de a-l recepta, păstrează pentru sine ezitările, neliniștile; personalitatea este completă, de altfel, doar cu ele – altă pereche antinomică (dăruire – reținere) menținând echilibrul: "Cum aș putea să-ți spun întregul adevăr?/ Ce-aș mai avea atuncea de

[1] L. Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, p. 130 (t.n. – C.D.)

vorbit cu mine?" (***) În acelaşi timp se simte chintesenţă a omenescului când elanuri de generozitate necondiţionată îi provoacă elaborările imaginaţiei, ca aflat sub un etern farmec al poeziei lui Eminescu, căruia îi dedică mai multe poezii, explicit ori implicit: "Bucuros de minuni/ surâdeam pentru doi, pentru trei,/ pentru toţi semenii mei./ O, voi ficţiuni, dulce lemn de tei." (*Ficţiunile adolescenţei*) Epitetul "dulce", unul privilegiat-eminescian şi "teiul", element cu virtualităţi narcotice, potenţează stările de extaz afective şi intelectuale, dovedind – prin chiar titlul poeziei – influenţa formativă a marelui poet; dincolo de diferenţele formale, ţinând mai degrabă de limbajul poetic, ei au în comun cunoaşterea *cu sine* a lumii. Iubirea vine să re-dimensioneze statutul nostru în univers, oferindu-ne amăgitoarea perspectivă a absolutului, mutilat, totuşi, de "spaţiu dat", aşadar finit. Imaginea materiei ca basorelief pe un fundal ce se vrea etern este tot manifestarea Ideii prin iubire, când eurile hărăzite fiinţării sunt în deplină armonie. Alt topos decât cel eminescian, de obicei bine conturat în date materiale, dar aceeaşi tulburare dată de iubire, fără antinomii între "trupurile basoreliefuri" şi "noi", primele fiind manifestări permise ale pronumelui: "iar nu mai suntem noi înşine/ nu mai ştim de unde începem şi unde/ ne sfârşim, în spaţiul dat,/ rezemat de coloana acestor secunde./ Iar ne sunt trupurile basoreliefuri/ existând din noi, anume,/ numai jumătăţile-n mişcare/ cele întoarse spre lume." (*Basorelief cu îndrăgostiţi*)

Conform principiului hegelian, la care Nichita Stănescu se raliază de timpuriu, la baza lumii stă Ideea venită din Sine nu spre a o trăda, ci pentru "a o întări"; astfel, lumea devine paradigmă a Ideii Unice, dar şi consecinţă a principiului aristotelic al mişcării, identificat cu divinitatea: (*Omul-fantă*) După ce eul a căutat febril desprinderea de sine întru concretizare şi poate chiar într-un elan luciferic spre a dovedi că poate să alcătuiască o lume asemeni Sinelui, acum caută împăcarea cu acesta. De altfel, aşa cum considera Jung "...eul este, prin definiţie, subordonat sinelui şi este, în acelaşi timp, înrudit cu acesta, de pe poziţia de parte a întregului."[1]: "Sunt bolnav nu de cântece,/ ci de ferestre sparte,/ de numărul unu sunt bolnav,/ că nu se mai poate împarte/ la două ţâţe, la două sprâncene,/ la două urechi, la două călcâie,/ la două picioare în alergare/ neputând să rămâie." (*Elegia a zecea*) Într-un elan expresionist blagian caută poetul alte dimensiuni de

[1] Ioana Cistelecan, rev. *"Echinox"*, nr. 3-4-5, p. 22, 1996

exprimare. Fixarea sinelui prin eu este în cele din urmă, o capcană, căci ciclicitatea existenţei trimite spre punctul iniţial, spre replierea în sine, eul fiind "centrul câmpului conştientului, el formează personalitatea empirică"[1], dar odată cu experienţa simte nevoia evadării dincolo de conturul eului: "Inimă mai mare decât trupul,// [...] tu, conţinut mai mare decât forma, iată/ cunoaşterea de sine, iată/ de ce materia-n dureri ia naştere din ea însăşi,/ ca să poată muri./ Moare numai cel care se ştie pe sine,/ se naşte numai cel care îşi este/ sieşi martor." (*A unsprezecea elegie*) Această ultimă elegie este împăcarea sinelui cu eul nu prin excluderea celui de-al doilea, cum se va întâmpla în *Noduri şi semne* ori în *Măreţia frigului*, ci printr-o atitudine ocrotitoare faţă de el: "Totul este atât de perfect/ în primăvară,/ încât numai înconjurându-l cu mine/ iau cunoştinţă de el,/ ca despre-o răsărire de iarbă mărturisită/ de cuvinte gurii care le rosteşte." (*A unsprezecea elegie*) Ideea precedă lucrurile şi rămâne mereu în ele, funcţionând ca o condiţie a fiinţării lor.

Prin Parmenide, în perioada preplatoniciană, Unu este consacrat ca echivalent al Totului, condiţia perfecţiunii sferice, complete fiind Unu imobil, dar la Platon, chiar dacă Unu este tot Ideea Primordială, sub influenţa lui Heraclit Unu devine mobil, pentru a fi mai accesibilă nouă temporar (dacă perfect însemna negânditor, acum devine gânditor): "Iar după ce voi fi făcut ca alergarea/ să mă-ntreacă,/ după ce/ mişcându-se-n şine va sta/ ca de piatră, sau/ mai degrabă asemeni mersului/ înapoia geamului/ oglinzii,/ mă voi privi în toate lucrurile,/ voi îmbrăţişa cu mine însumi/ toate lucrurile deodată,/ iar ele/ mă vor azvârli înapoi, după ce/ tot ceea ce era în mine lucru/ va fi trecut, de mult,/ în lucruri." (*A unsprezecea elegie*) Replierea în sine nu este pustiitoare; recuperatoare pentru dorinţa de conservare eternă a universului, ea lasă în schimbul experienţei fiinţării viaţă şi frumuseţe în acelaşi timp. Pronumele şi adjectivul de întărire redevin unitate printr-o mişcare fermă în sens invers: "înapoi spre mine însumi alerg smulgându-mă de pretutindeni,/ smulgându-mă de dinaintea mea, de deasupra şi/ de dedesubtul meu, plecând/ de pretutindeni şi dăruind/ pretutindeni semne ale aducerii-aminte:/ cerului – stelele,/ Pământului – aer,/ umbrelor – ramuri cu frunze pe ele." (*A unsprezecea elegie*) Esenţa nu se risipeşte, ci gemineează.

[1] *ibidem.*

CUVÂNTUL

"Până la urmă, cuvintele/ au trebuit să semene cu mine/ şi cu lumea." (Ars poetica)

Mediator între eu şi sine, între eu şi lume, între mundan şi cosmos, cuvântul este, rând pe rând, învestit demiurgic ori discreditat până la "necuvânt" de către Nichita Stănescu. În poeziile de până în 1966, cuvântul fixează alcătuirea lumii cu frenezia şi cu spontaneitatea cu care lumea însăşi se naşte. Lumea are sens, iar acest lucru este receptat de poet până la ultimele consecinţe. Sensul se adaugă semnului în mod firesc. Lumea este codificată nu cu intenţia ermetizării ei, ci cu aceea a apropierii ei prin cunoaştere. Cuvintele construiesc lumea, dar o şi coagulează. Clinchetul cuibăririi în miezul lucrurilor este unul al armoniei, al înălţării pe verticală odată cu lumea: "Veghez la poarta lumii fără de canate:/ aici, ideile, cuvintele noastre devin adevărate./ Iau chipul zvelt al podurilor de beton,/ iau trupul drept al schelelor de fier,/ le-ating cu auzul şi ele au sunet, au ton,/ le izbeşti cu privirea şi ele nu pier,/ le pipăi cu trupul, cu sufletul, şi crezi că există." (*Autoportret în timp de veghe*) "Schela" funcţionează în planul mundan precum semnificantul în plan lingvistic: bază pe care se desfăşoară mereu valenţele noilor semnificaţii. Sunt instrumentul cel mai la îndemână al mirării. Sensuri vechi, ce nu mai comunică nimic, sufocate de propria suficienţă şi a lumii pe care-o numesc, se volatilizează ori se osifică, pierzând seva vieţii: "Cuvintele goale, ideile ciunte rămân afară,/ Aer se face, înnorat, tigvă-ngropată-n nisipuri, de fiară." (*Autoportret*...) Există o senzaţie de densitate, de plin, cuvântul creează, iar cântecul armonizează atmosfera infuzată de metal şi beton, pe care încă omul este stăpân, nu şi-a înstrăinat-o: "Feţe de oţelari apăreau în deasa lumină/ pe care metalul topit o zvârlea./ Iar săgeţile sufletelor smulgeau o senină/ cântare, din aerul care ne-nconjura." (*Târziu de vară*) O superbă imagine neoromantică creează Nichita Stănescu în poezia *Amfion, constructorul*; nerostirea nu este încă frustrare, neîncredere, ci dorinţa conservării misterului, dar şi a tuturor posibilităţilor de rostire, căci concretizarea în cuvânt a gândurilor poate distruge celelalte posibilităţi latente. Dacă distanţa o măsoară în sunete, încrederea în cuvânt este, în acelaşi timp, confirmată: "Îmi dau întâlnire cu tine, femeie/ zveltă şi sălbăticită de frumuseţe,/ înainte de răsăritul

soarelui, când stelele/ rostogolindu-se-nclină cerul într-o parte,/ şi tu, venind,/ de tine/ doar un strigăt mă mai desparte./ Cele mai tainice/ şi mai adevărate cuvinte de dragoste/ ţi le spun, înainte de-a te zări." Cuvântul are posibilităţi infinite; imaginea e limitată.

Acum, când totul e infuzat de afecţiune, poetul se simte asemeni astrului diurn care, după ce a creat lumea prin cuvânt şi a ordonat-o senzitiv, are puterea de-a o controla: "Cu greu mi-aş putea imagina/ un pământ pustiu rotindu-se/ în jurul soarelui.../ (Poate şi fiindcă există pe lume astfel de versuri)."(*Sunt un om viu*) Hieroglifa ce codifică existenţa este, şi ea, alături de cuvânt, o reconfirmare a vieţii în plină manifestare. Poziţia sa este acum una privilegiată, dar tocmai de aceea învestită cu multă răspundere. Sensurile lunecoase asemeni peştilor, mereu în schimbare, susţin substanţa lumii, îi explică resorturile oricât de neaşteptate: "Cuvântul izbucneşte dincolo de linia raporturilor obişnuite, gramatica este lipsită de finalitatea sa, devine prozodie, nu este decât o inflexiune care durează pentru a prezenta Cuvântul."[1]: "Îmi desfac papirusul vieţii/ plin de hieroglife,/ şi ceea ce pot comunica acum, aici,/ după o descifrare anevoioasă,/ dar nu lipsită de satisfacţii,/ e un poem închinat păcii,/ ce are, pe scut, următorul cuprins:/ Nu vreau,/ când îmi ridic tâmpla din perne,/ să se lungească urma mea, pe paturi/ moartea,/ şi-n fiecare cuvânt ţâşnind din mine,/ peşti putrezi să-mi arunce ca-ntr-un râu oprit." (*Sunt un om viu*) Eul aşezat în centrul lucrurilor dă forţă cuvântului cu funcţia numirii, a ierarhizării; el însuşi e o consecinţă fericită a naşterii lumii cu şi dintr-o iubire ce nu exclude neliniştea, suferinţa presimţită ca hărăzită condiţiei umane. Sintagma eminesciană "dureros de dulce" este, la Nichita Stănescu, "mereu dureroasă, minunată mereu", definind acelaşi sentiment la început bine ascuns ori stăpânit, iar apoi, în ultima perioadă a creaţiei, bine nuanţat poetic: "E o întâmplare a fiinţei mele:/ şi-atunci, fericirea dinlăuntrul meu/ e mai puternică decât mine, decât oasele mele,/ pe care mi le scrâşneşti într-o îmbrăţişare/ mereu dureroasă, minunată mereu.// Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte/ lungi, sticloase, ca nişte dălţi ce despart/ fluviul rece de delta fierbinte,/ ziua de noapte, bazaltul de bazalt." (*Cântec*)

În volumul *Dreptul la timp* cuvintele par a căpăta forţă de sine-stătătoare, substitute ale fiinţei, fapt sugerat întâi printr-o comparaţie, apoi prin expunerea unui adevărat proces de iniţiere

[1] R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture. Nouveaux essais critiques*, p. 37

afectivă: "I se păru că el i se rupe/ de sân,/ aşa cum se rup cuvintele/ de gură." (*Dreptul* ...) "Îmi învăţam cuvintele să iubească,/ le arătam inima: şi nu mă lăsam până când silabele lor nu începeau să bată." (*Ars poetica*) Dacă logosul hegelian alcătuieşte lumea iar "verbul divin manifestat lumii se află în inima omenirii"[1], la nivel mundan acelaşi logos îi dă unitate şi coerenţă prin însuşi Poetul: "Apoi,/ m-am luat pe mine însumi,/ m-am sprijinit de cele două maluri/ ale fluviului,/ ca să le-arăt un pod,/ un pod între cornul taurului şi iarbă,/ între stelele negre ale luminii şi pământ,/ între tâmpla femeii şi tâmpla bărbatului,/ lăsând cuvintele să circule peste mine,/ ca nişte automobile de curse, ca nişte trenuri electrice,/ numai s-ajungă mai iute la destinaţie,/ numai ca să le-nvăţăm cum se transportă lumea,/ de la ea însăşi,/ la ea însăşi." (*Ars poetica*) Zămisliţi la rândul lor din Abis şi Tăcere, "Nous şi Aletheia i-au zămislit pe Logos şi Zoe («Cuvântul şi Viaţa»), iar aceştia pe Anthropos şi Ekkesia («Omul şi Biserica»)"[2].

Investite în materie, cuvintele aparent mor, dar de fapt dau formă şi viaţă acesteia, fiind un mod al lor de a fiinţa, cărora poetul le rămâne teoretic exterior; el rămâne în lume, dar lumea este creaţia cuvintelor sale mistificate: "Materia o mângâi, abia atingând-o/ cu şuvoiul străveziu al cuvintelor mele/ care-o-nfăşoară, şi mult mai rapid/ se-ntorc în moarte, lăsându-mă-n lume." (*Schimbătorul de viteze*)

Suport afectiv, cuvintele consolidează iubirea. De altfel, funcţia lor primă este aceea de concretizare – de la fiinţare la iubire: "S-apropie aniversarea frunzelor lovite de ploaie,/ [...] aniversarea tuturor vorbelor care/ţin în dinţii literelor/ dorinţele, dragostea." (*Frunzişuri*) Dacă la Blaga condiţia existenţei şi păstrării fericirii depline este tăcerea, la Nichita Stănescu ea este una dintre soluţii, nefiind exclusă nici cea a dublării exprimării sentimentului prin limbaj, aşa cum am arătat anterior: "Tu ai un fel de paradis al tău/ în care nu se spun cuvinte." (*Cântec*) Neştiind cuvintele din arsenalul nefericirii, nefericirea însăşi poate fi evitată. Enormă forţă magică acordată vorbelor care, numind, par a şi contura obiectual, iar suspendând cuvintele, ele au puterea anulării a ceea ce numesc: "Alunecarea pletelor geamănă cu singurătatea neagră a pământului.../ Nu te voi învăţa niciodată/ nici un cuvânt din umbra după-amiezelor." (***)

Dacă simboliştii, încă în secolul trecut (Rimbaud, Verlaine,

[1] Nicolae Balotă, *Calea, adevărul şi viaţa*, p. 19
[2] Alexandrian, *op. cit.*, p. 47

mai ales), negau cuvântului puterea de-a mai semnifica proclamând muzica, Nichita Stănescu acordă muzicii forţa nuanţării într-o imagine poetică parcă voit sinestezică, simbolistă: "Muzica alegea din mine, ca un magnet,/ sentimentul arămiu, sentimentul violet./ Le ridica în sus ca pe nişte fiare/ de iarbă-n încolţire" (*Muzica*), cu valenţe afectiv-germinative. Personalitatea cuvintelor, dar şi vigoarea lor este asigurată de funcţia lor predicativă şi inaugurală: abil, poetul ştie să-şi menţină mereu poziţia centrală în lume, deci şi-n limbaj, chiar dacă pozează în victimă încolţită a lor: "Verbele nebune/ au o auroră a lor boreală/ care poate fi zărită,/ aleargă, aleargă tot timpul/ şi te-nconjoară şi se subţie/ în jurul tău/ şi te pândesc să te-apropii/ de ora pe care ţi-au dăruit-o ţie/ pentru totdeauna." (*Verbele nebune*) Aşa cum afirmă I. Pop, "Lăuntrică sau exterioară, lumea cade în dependenţa cuvântului."

Cuvintele din elegia *Omul-fantă* pun ordine, prin Istorie, în anarhia timpului. E mai puţin important dacă noi trăim ori "suntem trăiţi", locul obsesivului pronume de persoana I îl ia pronumele relativ. Perfectibilitatea lumii este perfectibilitatea vorbirii: "Nu se ştie cine respiră pe cine./ Istoria coagulează în cuvinte solemne;/ viitorul ni se înfăţişează sub forma unei/ vorbiri/ pronunţate de nişte guri/ cu mult mai perfecte decât ale noastre."

VALORI POETICE ALE VERBULUI "*A FI*"

"Verbele: a avea, a fi, a face – care revin frecvent pentru a exprima singure sau cu concursul altora diferitele noastre gânduri"[1] alături de valorile poetice pronominale facilitează alcătuirea lumii în toate nuanţele ei. Verbul "a fi" la infinitiv prezent poate fi un reflex lingvistic al Ideii Prime, iar diversele concretizări verbale, ipostazierile sale. La forma de indicativ prezent acesta aduce sentimentul infinitului, din care se desprinde un viitor perpetuu, cuprinzând, în sine, trecutul, adesea exclamativ, însoţit de semnul de punctuaţie, zis şi "al mirării". Dimensiunea cosmică şi cea terestră, opoziţiile care nu au rigurozitate sunt contopite de Sentiment într-o manieră aproape ludică: "Ce bine că eşti, ce mirare că sunt!/ două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,/ două culori ce nu s-au văzut niciodată,/ una foarte de jos,

[1] P. Fontanier, *Figurile limbajului*, p. 188

întoarsă spre pământ,/ una foarte de sus, aproape ruptă,/ în înfrigurata, neasemuita luptă/ a minunii că ești, a-ntâmplării că sunt." (*Cântec*) Unicitatea cade tot în dependența acestui verb; el este axul în jurul căruia forța celorlalte cuvinte gravitează. O comparație des întâlnită în poezie, în general, cea dintre zbuciumul vieții și moarte, la Nichita aduce ideea de continuitate a timpului, indiferent la condiția umană, în versuri de respirație neoromantică, unde verbul realizat negativ la gerunziu – "nemaifiind" – dă impresia că este în permanentă reînnoire prin renunțarea la balastul trecutului, acumularea prezentului și pregătirea pentru viitor: "Și când toate se șterg, ca într-o scoică mările,/ nimic nemaifiind, decât în ochii celor/ care nu sunt, trecerea durerii în trecerile/ timpului, o, prietene, asemenea fiind altcuiva,/ eu nu voi mai fi, căci un lucru asemenea altuia nu există." (*Enghidu*) Odată consumată clipa prin combustia ființării, ea nu mai contează în ordinea lumii. Desprinderea celorlalte valori din absolutul nediferențiat al verbului "a exista" este resimțită ca dureroasă. Augustinianul număr etern Unu, matrice sacră a înțelepciunii divine, se fărâmițează în multiplicările profanului: "Amintiri nu are decât clipa de-acum,/ Ce-a fost, într-adevăr nu se știe./ Morții își schimbă tot timpul între ei/ numele, numerele, unu, doi, trei.../ Există numai ceea ce va fi,/ numai întâmplările neîntâmplate atârnând de ramura unui copac/ nenăscut, stafie pe jumătate." (*Cântec*) Dacă noțiunea de "amintire" presupune o consecință a unui verb la trecut, pentru Nichita Stănescu aceasta este doar o conveniență care ne oprește de la perceperea dreaptă a mersului lumii, așadar trebuie anulată. De altfel, întreaga ordine este o convenție căreia nu i se poate acorda statut de absolut, oricând o alta i se poate substitui: "Totul pare un joc vinovat, dar nu-i decât știința de a înfige un dinte de îndoială în carnea tare a cuvântului și a forța spiritul nostru să gândească în alte tipare decât cele obișnuite. Linia dintre noțiuni dispare și Nichita Stănescu propune un limbaj cu desăvârșire nou."[1] "Burta" unui verb devine inedit spațiu poetic unde Nichita Stănescu se cuibărește căutând protecție în fața deșirării timpului care generează extincția sau măcar temporara abstragere din mersul lumii: "M-am retras în lemn și-n măduva câinilor,/ în ochii frunzelor și în cai,/ În uscăciunea roasă de șobolani a pâinilor/ În burta lui «Vei fi» și-a lui «Erai»"

[1] E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, p. 124

(*Către Galateea*) Trecutul și viitorul sunt emanații prin care prezentul trăiește continuu; sunt ființări pygmalionice care durează cât gândirea le susține. În altă formă, aceeași concepție poetică eminesciană – în esență platoniciană. Spirit și materie – sunt de asemenea dependente de același verb, concordând cu Unu, care este predicatul universal al lucrurilor; această funcție predicativă conferă statut senzorial lumii. Călătoria cosmică din *Dreptul la timp* n-are motivație afectivă,ca aceea a Luceafărului eminescian, însă este tot una spre miezul universului, conceput doar mai abstract de Nichita Stănescu: "Și cum eu însumi fulgeram,/ desprins de pe pământ ca dintr-un nor,/ parcă eram și nu eram/ înspre trecut din viitor,/ înspre ce-a fost din ce va fi,/ un număr descrescând/ cinci,/ patru,/ trei,/ din zece mii, sau poate chiar din mii de mii." (*Îndoirea luminii*) "A fi" este Lumină, Sinele, Unul, A, Ochiul, iar revelarea lor devine accesibilă prin disipare concretă. "Această putere revelatorie, a adevăratului limbaj literar ca poezie, este tocmai accesul la cuvântul liber, aceea prin care cuvântul "a fi" [...] își dezvăluie funcțiile de semnificare."[1]

Susținut de comparații telurice, cu ușoară rezonanță argheziană, gestul demiurgic al alcătuirii lumii este sincronic cu călătoria cosmică: "Astfel ajungeam din urmă și treceam/ mai departe de spinii luminii,/ de vechi imagini rupte din pământ,/ lumina taie haosul și-l umple/ cu chipuri, cu imagini rupte din pământ,/ cu semințe,/ pe care-n trecere le-a smuls/ din coaja-albastră a globului/ ce l-a arat în timp/ și l-a lăsat în urmă-i, undeva." (*Îndoirea luminii*) Precum în poeziile anterioare, N. Stănescu își păstrează locul privilegiat al celui care măcar a participat la alcătuirea materială a lumii prin numire, prin Logos. Ființarea se petrece pe verticală, susținută poetic de verbe dinamice ca "a țâșni", "a izbucni", "a sări", secondate de imagini auditive din aceeași familie semantică. Dar pentru poet nu este suficientă Gândirea pentru a susține obiectual lumea; ci proclamă mereu afecțiunea, principiul dostoievskian al unității lumii prin iubirea integratoare: "Totul se întrupa în acel strigăt/ țâșnit din lucruri și care/ împreună cu ele constituiau lucrurile.// Te iubesc, strigam, prezent al vieții mele,/ și strigătul/ mi se desfăcea în comete." (*Îndoirea luminii*) Mersul ciclic al existențelor nu cunoaște rupturi grave, iar moartea e doar trecere dinspre prezent spre

[1] J. Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 23 (tr. aut.)

trecut pentru a face loc viitorului. Este o modalitate de perpetuă revigorare a verbului "a fi". Dacă altădată vremea punea "în fiecare scorbură un zeu" oferind coerență lumii prin sacru, acum concretul ajunge, pentru că el însuşi este manifestare a sacrului. Ieşit din falsul prizonierat al labirintului dedalic al primei elegii, când, de fapt, a construit lumea în jurul său direcţionând-o, acum este timpul aceluiaşi gest, mutat de pe pământ în cosmos: "Niciodată n-am să fiu sacru. Mult,/ prea mult am imaginaţia/ celorlalte forme concrete./ Şi nici n-am vreme din pricina asta/ să mă gândesc/ la propria mea viaţă./ Iată-mă. Trăiesc în numele cailor./ Nechez. Sar peste copaci retezaţi./ Trăiesc în numele păsărilor,/ dar mai ales în numele zborului./ Cred că am aripi, dar ele/ nu se văd. Totul pentru zbor.// Totul,/ pentru a rezema ceea ce se află/ de ceea ce va fi." (*A şaptea elegie*) Din nou, precum în cazul motivelor sus-amintite, legea contrariilor susţine lumea o dată alcătuită; elegia *Omul-fantă* se doreşte una de limpezire a problemei dacă noi ne manifestăm prin Idee ori aceasta, prin noi: "Pământul lui «a fi»/ îşi trage aerul din pământul/ lui «a nu fi»./ Nu se ştie cine îl respiră pe cine." Concluzia este previzibilă într-un poem dedicat lui Hegel. "Sămânţa" presupune o permanentă jertfă de sine, asemeni bobului de grâu din parabola biblică a Evangheliei după Ioan (XII, 24), condiţie a permanenţei firii prin împlinirea în rodul care naşte alte seminţe, cărora poetul le atribuie privilegiul afectivităţii de care principiul suprem (şi numele lui poetice) este lipsit: "Dar mai întâi de toate,/ noi suntem seminţele, noi suntem/ cei văzuţi din toate părţile, deodată,/ ca şi cum am locui de-a dreptul într-un ochi,/ sau un câmp pe care inima noastră le-a născut." (*A unsprezecea elegie*, p. 81) Dacă în poemul cosmogonic antic *De rerum natura* (Lucreţiu), seminţele, atomii – ca simbol al materiei – năşteau lumea, procesul este mutat aici în plan teluric, definitiv instituit prin *Elegia a zecea*, subintitulată *Sunt* (ca verb copulativ) şi câteva ipostaze fundamentale prin numele predicative – deschidere a verbului predicativ "a fi".

OCHIUL

"Conştiinţă a universului şi simbol metafizic, ochiul exprimă tutela antropocentrică, el coagulând – în plastică şi poezie – straturile materiei în unduitoare apariţii iterative."[1] În euforia diseminării, ochiul, stabilizat de valenţele privirii, nu se mulţumeşte, asemeni cunoscutei figuraţii triunghiulare a ochiului divin apollinic, să urmărească desfăşurări existenţiale în mundan, ci se implică alături de **eu** şi de **cuvânt**. Privirea dionisiacă creează, stăpâneşte, distinge, din haos, noi forme cărora le dă nume: "Nu n-am distins în el sticlind/ vreun tăiş ori vreun contur de armă./ Părea un leu străpuns răgind,/ Privirea mea părea că-l sfarmă", sau "Dar am zărit în trupul lui,/ tot mai distincte şi mai zvelte,/ pentru construcţiile vieţii cristalizându-se unelte." (*Sensul oţelului*). Cuplul creator de sensuri cuvânt-privire provoacă revelaţia exclamativă, iar astfel materialul sprijină spiritul: "Ne priveam unul pe celălalt, deodată,/ ca pe-o hartă a lumii [...] Uite, strigai, pe-aceste frunţi omeneşti,/ se sprijină lumea ideilor,/ aşa cum odinioară pământul se sprijinea/ pe spinarea elefanţilor indici." (*Geneza*) N. Stănescu săvârşeşte aici un act poetic de mare îndrăzneală: platoniciana lume a ideilor este coborâtă pe pământ, astfel că noi nu mai suntem copii imperfecte ale lor, ci salvarea lor prin permanenta înnoire pentru că "Esenţa limbajului este, ea însăşi, o imagine a esenţei lumii, şi filozofia, ca gerantă a gramaticii, poate să fixeze esenţa lumii, fără îndoială nu în propoziţiile limbajului, ci în regulile acestui limbaj care exclude combinaţiile de semne care nu alcătuiesc sensuri."[2]

În loc să eterizeze lumea, privirea colorează orice nouă descoperire, până la extazul cromatic al dragostei – împlinire, nu doar ipostază a Sentimentului. Lipseşte cenuşiul privirii de mai târziu; privire şi auz lunecă în cântec figurând ca metafizic *axis mundi*: "Şi privirea-n sus ţâşni,/ curcubeu tăiat în două,/ Şi auzul o întâlni/ tocmai lângă ciocârlii." (*Leoaică tânără, iubirea*) Gestul facerii lumii prin cuvânt este aparent demiurgic, pentru că transferul energiei este jertfă de sine, nu consolidare a sinelui poetic; viaţa lucrurilor nu se întoarce spre poet, ci spre cosmosul absorbant: "Pipăie-ţi urechea şi râzi şi miră-te că poţi pipăi./ Pe mine însumi mă dor în scurta trecere./ Mi-am întins privirea şi ea a întâlnit un copac,/ Şi el a fost!// Eu mor cu fiecare lucru pe care îl ating,/ stele rotitoare ale cerului cu privirea." (*Enghidu*) Privirea are drept consecinţă cuvântul identificator, creând şi numind febril,

[1] M. Muthu, *Alchimia mileniului*, p. 117
[2] L. Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, p. 83

necunoscând îndoiala, impunându-se în spaţiul primar pentru a-l modela. Timpul terestru este unul al fixării şi umple distanţele cu forţa cuvântului: "Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des./ Eu stăteam la o margine a orei,/ tu – la cealaltă,/ ca două toarte de amforă./ Numai cuvintele zburau între noi,/ înainte şi înapoi./ Vârtejul lui putea fi aproape zărit,/ şi deodată,/ îmi lăsam un genunchi,/ iar cotul mi-l înfigeam în pământ,/ numai ca să privesc iarba-nclinată/ de căderea vreunui cuvânt,/ ca pe sub laba unui leu alergând./ Cuvintele se roteau, se roteau între noi,/ înainte şi înapoi,/ şi cu cât te iubeam mai mult, cu atât/ repetau, într-un vârtej aproape văzut,/ structura materiei, de la-nceput." (*Poveste sentimentală*) Bergsoniana materie anorganică se caracterizează prin repetabilitate, devenind organică prin graţia cuplului cuvânt-privire. "Învelişul" aparenţelor iese din imobilitatea securizantă, se lasă descoperit în convulsia trăirilor puternice, devenind una cu Creatorul de spaţii poetice: "Se zgâlţâie acoperişul, se modifică-ntruna,/ râde şi plânge în acelaşi timp,/ întipăreşte cerul şi mai jos, copacii,/ se lasă privit până când el însuşi/ devine privire." (*Geneza poemului*) Procesul invers, al contragerii, se face tot prin iubire, dar nu prin iubirea integratoare a emanaţiilor materialităţii, ci prin cea a cuplului de îndrăgostiţi care esenţializează universul, paradoxal întru amplificarea senzorialului: "Iar se concentrează totul numai în ochi,/ numai în sprâncene, numai în bărbie,/ numai în braţul întins, şi atât,/ restul încetând să mai fie." (*Basorelief cu îndrăgostiţi*) Filtru al cosmosului sau cosmosul însuşi, matrice sensibilă, exprimă potenţialitatea şi virtualităţile fugare, prefigurând *Oul şi sfera*: "Ochi mare, nu te vezi decât tu,/ noi suntem imagini rapide/ curbându-ne atunci, acu/ şi rupţi ca raza în lichide." (*Marele ochi al iernii*) Ipostazele poetului nu sunt lipsite de contradicţie: uneori proclamă cu tărie forţa pe care însuşi o are în concretizarea lucrurilor prin Privire, Logos şi Afect –astfel că unitatea lumii şi a eului este de la sine înţeleasă, pe când alteori se simte figurant, emanaţie provizorie a unei lumi unitare – şi-n această ipostază – combustibil al ideii de eternitate. Modalitate de asumare a lumii, modalitate de comunicare, ea susţine înalta tensiune a iubirii; încă nu este vorba de mallarmeana neîncredere în puterea de a semnifica a cuvintelor, ci de o dublare a acestora: "Privirea ei topea zidurile,/ îmi rănea obrajii din care/ sângele-mi izbucnea spre trecut/ nedureros, în cascadă." (*Parcă dormim şi visăm, îmi spunea ea*) Ochiul spulberat în priviri se disipează la rândul său – mersul

gradat spre limitele materiei iluzorii, semnificate de "apă" şi de "oglindă", cunoscând teama nesiguranţei desprinderii din clipa perfectă a iubirii: "Cu o nepăsare, cu absenţă/ mi-ai rupe privirile, şi ele -/ un ochi verzui de apă, un ochi fugitiv/ de oglindă -/ nebune – ar căuta să se sprijine,/ şi nu ar găsi." (*Dureroasa ninsoare*) Magnificarea materiei, explozia barocă se produce tot prin privire, de data aceasta subiectivizată, stimulând contururi materiale hiperbolizate pentru mai buna decodificare a lor: "Stam la marginea unui lac negru/ cu un singur ţărm -/ (osul frunţii mele)/ şi priveam prin el cum priveşti/ printr-o lupă." (*Îndoirea luminii*)

Amprentă şi arhivă apoi, a trăirilor, care-i sunt hrană, ochiul cunoaşte mişcări aluvionare succesive, care acţionează dincolo de puterea noastră de control, în momentul retragerii: "Aici nu e loc niciodată, nu e loc, nu e loc,/ chiar timpul intră-n timp/ ca două oglinzi paralele./Chiar amintirile intră-n amintiri,/ şi chipul meu din copilărie/ are zece ochi înghesuiţi unul într-altul,/ gata s-azvârle-napoi toate/ imaginile/ într-un şuvoi mortal." (*Îndoirea luminii*) Dacă Blaga nu-şi ajunge sieşi în *Daţi-mi un trup, voi, munţilor*, eul stănescian este un receptacul de amplă rezonanţă, dar fervoarea dorinţei trăirii până la ultimele diversificări rămâne tot expresionistă: "Râzi, ochiule, despică-ţi orizontul/ şi fii încăpător, şi fii atent mereu,/ Cascada lumii las-o să irumpă/ în peştera flămândă a sufletului meu.// [...] M-am smuls, deci, din mirajul fraged/ rarefiat? Ca aerul deasupra stâncii/ pe când vederea lumii îmi împodobea,/ cu încă o sprânceană ochiul."

În volumul *11 elegii* regăsim aceeaşi ipostază a privirii – din *Dreptul la timp* – întoarcerea ochiului spre interior; cunoaşterea lumii se face cu sine, aşadar cunoaşterii lumii trebuie să-i preceadă cunoaşterea de sine. Contemplarea din *A treia elegie* este tocmai această fugară înţelegere a sensului total, urmată de nostalgia după această stare a înţelegerii absolute, având conştienţa faptului că aceste clipe privilegiate sunt irepetabile: "Dacă te trezeşti,/ iată până unde se poate ajunge:// Deodată ochiul devine gol pe dinăuntru/ ca un tunel, privirea/ se face una cu tine."

Ipostaza privirii constructive este una ce-şi asumă responsabilitatea fixării, a articulării microspaţiilor noastre atunci când timpul interior şi cel exterior nu concordă: "Camera se varsă prin ferestre,/ şi eu nu o mai pot reţine cu ochii deschişi./ Război de îngeri albaştri cu lănci curentate,/ mi se petrece-n irişi." (*A treia elegie. Criză de timp*) Primul atribut dăruit în urma victoriei eului poetic este privirea,

vederea: "Vine vederea, mai întâi, apoi pauză/ nu există ochi pentru ce vine,/ vine mirosul, apoi linişte..." (*Elegia a zecea*)

MIŞCAREA VERTICALĂ

Ca un inedit picaro, poetul se plimbă cu graţie prin lume sau prin lumi, prilej de a ni le descrie în ritmul facerii sau al receptării lor. Unitatea cosmic-terestru este asigurată de mişcarea ascendentă, de permanenta deplasare pe o axă verticală a imaginilor, iar poetul, aşadar omul, este Mediatorul. Peisajul tehnicist nu este ostentativ, ca-n viziunile poetice futuriste pentru că sintagme inedite în care materia şi spiritul fuzionează, salvează sensibilitatea textului: "Oh, şi aşa; dintr-un salt într-altul,/ mi-a lovit talpa un pisc alburiu: şi s-a-nroşit de rubine din sângele meu, mai târziu,/ când prelungeam cu mine înaltul." (*Cântec pe o schelă din aluminiu*) De altfel, în secolul trecut, Baudelaire definea două coordonate estetice ale ideii de *frumos*: una valabilă oriunde şi oricând, iar alta dictată de conjuncturi contemporane scriitorului. Cum, aşadar, ar putea Nichita să ignore peisajul tehnicist în mijlocul căruia, citadin fiind, a trăit? Că locul unui luminiş de codru îl ia un acoperiş metalic – nimic mai firesc. Atributul materiei îi eterizează acesteia opacitatea, apropiindu-ne lumea. Fermitatea verbului "a fi" este dublată de cele cu sugestia verticalităţii: "a sălta", "a înălţa", "a zbura", "a ridica": "Şi mă sălta o pală de vânt/ în trecere, de subţiori,/ cu două braţe transparente până la nori,/ şi ei îmi ling pieptul fulgerând." (*Cântec pe schelă...*)

Mişcarea descendentă şi cea ascendentă alternează. Liniştea bucolică a înserării, consacrată în poezie încă de la primele ei forme, se şterge, pentru că ecourile acţiunii se prelungesc. Peisajul sublunar romantic capătă alt conţinut material: "Se face seară şi orizontul coboară./ Oraşul îşi ridică un cartier spre lună./ E sunet de fier, de cabluri întinse./ Umbrele oamenilor încep să apună." (*Sufletul metalic al oraşului*) Mişcarea spiritului coincide cu cea a materiei; de altfel, una pare ecoul celeilalte, iar muzica stelară este armonizarea desăvârşită a acordului lor: "Te-ntâlnesc, uneori, când mă-ntorc de la lucru./ Gândurile izbesc în stele şi ele răsună./ De-a lungul stâlpilor zvelţi, când mă-ntorc de la lucru,/ un cartier al oraşului se ridică spre lună." (*Sufletul metalic...*) Timpul cosmic şi cel terestru îşi corespund, propagând forme ce se plimbă nestingherit dintr-un spaţiu în altul: "Vedeam oţelu-n

fierbere, cum zvârle/ comete vii, şi zborul lor/ izbeşte-n timp, şi timpul cum răsună/ zvârlindu-şi, lung, ecou-n viitor." (*Sensul oţelului*) "Umbra","sufletul","aerul" capătă consistenţă, în timp ce materia devine eter, învestind înaltul cu simţăminte: "Stăteam aplecaţi deasupra şinelor strălucitoare,/ cu feţele iluminate de flăcări roşiatic-albastre./ Aerul ridica un sunet înalt de privighetoare,/ străpuns de săgeţile sufletelor noastre. [...]// Umbrele noastre ca un paşnic stindard,/ pe adormitele ziduri se căţărau arcuite." (*Târziu de vară*) Timpul intră în cronologie, lunecând din înalturi pe pământ, apoi explorând viscerele sale. Printr-o comparaţie inedită este reluată vechea credinţă conform căreia fiecărui suflet îi corespunde o stea, dar căderea lor nu mai sugerează moartea cuiva, ci armonizarea cosmosului cu terestrul şi sub-terestrul, rolul lor unificator fiind infuzat de sentiment, provocând modificări percepţiei timpului: "Dar eu abuream trântit în zăpadă,/ ce se topea, mi se topea în trup./ Apoi se topea pământul şi piatra,/ şi m-aş fi agăţat de cer,/ dar mi-era teamă că-l rup.// Astfel ajungeam în fundul pământului/ tăind, cu trupul, un con de vulcan./ Stelele, capete fără trupuri,/ mă iubeau, lunecând simultan/ pe-o secundă, cât ora, pe-o oră de-un an." (*Visul unei nopţi de iarnă*) Prea-plinul sentimentelor face omul de nebiruit.

Ca în cadrul celorlalte motive importante, nu lipseşte nici aici sugestia contrariilor – condiţie a echilibrului, a vieţii, o întoarcere în locul de pornire: "E iarnă, şi eu stau întins, pe sub cetini,/ şi miezul de lavă îl iau şi îl pun/ sub creştet, şi tot nu adorm./ Şi întruna/ din mine spre tine răsar şi apun." (*Visul unei nopţi de iarnă*) Reflex al astrului diurn, poetul creează dependenţă prin forţa germinativă a iubirii, asemănătoare celei solare. Călătoriile cosmice, zborurile astrale nu au solemnitatea celor eminesciene, ci par a face parte din cotidian. Metamorfozele suferite în diferitele etape ale vieţii sunt resimţite şi în pulsaţiile anabasice ale cerului: "Cerul se deşira în curcubee repetate./ Pe dunga lor, săgeata trupului, în sus,/ fiece vârstă-şi încorda, tăind la jumătate, arcul culorilor, supus.// Şi se loveau în mine două sentimente,/ unul venit călare, celălalt purtat în lectici.../ Era o izbitură de lumini stăruite/ ca-ntre opuşii poli electrici..." (*Mişcare în sus*)

Punct de echilibru în diacronia facerii, seriile antinomice se contopesc în urzeala prea-fericitei alcătuiri. Lipsită de spontaneitatea biblică a numirii lumii în ansamblu având ca urmare fiinţarea imediată, această explozie barocă a materialităţii are, în

schimb, senzualitatea participării poetice la Creație. După ce cosmosul și-a lăsat reflexele materiale pe pământ, se produce mișcarea inversă, spre înalt, pentru a spiritualiza alcătuirile lumii. Oțelul ia locul copacului eminescian ca "axis mundi" (atunci când acest rol nu-l are însuși poetul), într-un topos citadinizat: "Roșul aprins sminti culoarea pală,/ lancea căldurii sparse gheața iernii,/ mireasma iernii supse din câmpie/ mirosul de sălciu, de sânge.// După aceea s-a făcut tăcere./ Mai sacada în sus un murmur de oțel,/ cerul mărunt se-ntoarse iar în cerul mare,/ geamăn și-aidoma cu el." (*Mișcare în sus*) Mișcarea ascendentă materială și spirituală se completează. Valoarea verbală a prezentului, întărirea valorii predicative a verbului "a fi" prin verbul "a exista" permanentizează firea și prin maxime antice (aici Terentius) dovedind că, de fapt, coordonatele afective ale făpturii nu s-au schimbat: "Sunt un om viu./ Nimic din ce-l omenesc nu mi-e străin./ Abia am timp să mă mir că exist, dar/ mă bucur totdeauna că sunt.// Nu mă realizez deplin niciodată,/ pentru că/ am o idee din ce în ce mai bună/ despre viață.// [...] E o fertilitate nemaipomenită/ în pământ, și-n pietre, și-n schelării./ Magnetic, timpul, clipită cu clipită,/ gândurile mi le-nalță/ ca pe niște trupuri vii." (*Sunt un om viu*)

Asimilând din plastică motive fundamentale de raportare a eului la lume și la absolut (ochiul – Țuculescu, coloana – Brâncuși), Nichita Stănescu se autosituează în familia spiritelor care au instituit un alt mod de a crea. Legătura teluric-cosmic nu are doar motivația intelectuală a unei conștiințe ordonatoare, ci în primul rând una afectivă: "Du-mă, fericire, în sus, și izbește-mi/ tâmpla de stele, până când/ lumea mea, prelungă și în nesfârșire/ se face coloană sau altceva/ mult mai înalt, și mult mai curând." (*Cântec*)

Ieșirea din cerc printr-o mișcare verticală este nașterea ca rupere a unității lumii. Timpul mitologic în *Dreptul la timp* devine, în cele din urmă, istoric, conținând fatalitatea trecutului, prezentului și a viitorului, evadate de pe insula tuturor posibilităților temporale: "Era-n cutremuratul Februarie, de luptă/ când șuierătoarea grea, spre viitor/ a trecerii de ancore-azvârlite/ se răsuci tăria, în cutele de aer/ gâtul ereților deodată sugrumând." Mișcarea descendentă în apropierea morții este, de fapt, negarea ei și încercarea de a determina visurile să învețe un alt ritm, spre concretizare: "Până și pietrele-au dat rod în ziua aceea/ când iarna sta-n zenit și scânteia./ Cădea un val de moarte peste visuri,/ dar moartea doar pe ea se ucidea." (*Dreptul la timp*) În clipa imediată numirii, copilul

asigură legătura cu cosmosul, ca un fel de botez cu de la sine putere, ce precedă celui ritualic, stabilit de adulți; comunicarea planurilor se realizează printr-o comparație: efectul lunii de a împrăștia lumina, al omului de a lumina prin sentiment: "Era-n cutremuratul Februarie/ când o femeie năștea în lume,/ fiul ei primindu-și dreptul la timp.// Zvârli deodată spre cer/ săgeata de piatră/ a unui țipăt.// Trupul copilului răsărea/ greoi și sigur, ca luna/ din apele mării." – "Femeia zvârli spre cer/ săgeata scânteietoare/ a unui țipăt de bucurie pentru fiul ei." Ca într-un joc cu sonorități barbiene, în ciuda aparenței parodice a pozei romantice, imaginea este neoromantică – atitudine meditativă în timpul recuperator al înserării, cugetarea înaltă și narcoza atât de cunoscutului tei: "Spre șerpuitul pom în sus/ prin seara atârnând fâșii,/ la două case negre dus/ cu gândul, gânduri regăsii." (*Tei nocturn*) "Dealul" din poezia lui Eminescu (*Sara pe deal*), se substituie cu "scările din beton", în același elan erotic al contopirii cu înaltul, iar "Ochii tăi mari, caută-n frunza cea rară" sunt "doi ochi lucioși, argintii": "Alergam în sus pe scările din beton/ și ea ridica din îmbrățișarea mea/ doi ochi lucioși, argintii,/ spre un cer inventat chiar atunci." (*Parcă dormim și visăm, îmi spunea ea*) Scenariul eminescian doar ipotetic este, mai totdeauna, concretizat la Nichita Stănescu, iar microcosmosul ia naștere ca reflex al macrocosmosului în clipa maximei trăiri. Simbol al profundei spiritualizări, epitetul "albastru" însoțește o altă scară figurativă, ce păstrează neîncetat deschise canalele de comunicare cu absolutul; sintagma definitorie pentru erotica eminesciană "dureros de dulce" este, aici, "dulce-amară": "Spirală albastră, sfâșietoare,/ zidind aerul acestei seri/ și ce dulce-amară ninsoare/ stârnește prezența ta în încăperi." (*Spirală albastră, sfâșietoare*) Zborul galactic din *Dreptul la timp*, anunțat de "săgeata de piatră" a nou-născutului, este apogeul accesului ființei umane la cunoaștere; cu firescul cu care a ordonat obiectele lumești, acum poetul recepteaza ordonările cosmice: "Bat galaxii, în depărtare,/ un ritm al unui timp, urcând. Fac ochii mari – dar numai o secundă,/ până le trec în amintire, rând pe rând." (*Salt*) În *11 elegii* mișcarea inversă, spre pământ, este sfârșitul cunoașterii condiției umane după călătoria cosmică inițiatică, sintetizată în ideea platoniciană a tragicei nostalgii după o patrie cerească temporar pierdută:"Recădeam în starea de om/ atât de iute, că mă loveam/ de propriul meu trup, cu durere,/ mirându-mă foarte că-l am.// [...] Astfel mă încordam să-mi aduc aminte/ lumea pe care-

am înțeles-o fulgerător,/ și care m-a pedepsit zvârlindu-mă-n trupul/ acesta lent vorbitor. (*A treia elegie. Contemplare*) Astfel Nichita Stănescu sintetizează tendințele moderniste, "căutând absoluturi în existentul profan, degradat, în pervertita lume citadină [...]: linia Baudelaire-Rimbaud. Sau, invers, abstractizând, derealizând, dizolvând prin cuvântul incantatoriu sensibilul în Idee: linia Mallarmé-Valéry"[1], dar cea din urmă ipostază – în creațiile mai târzii.

[1] Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, vol. II, p. 259

III. Spre semnul îndoielii

Semnificant/semnificat – Increat/creat

Teme și motive poetice amintite anterior, prezente în primele volume și analizate în capitolul *Sub semnul mirării* apar, de asemenea, în poeziile ulterioare din volumele *Oul și sfera* (1967), din seria de poezii *Alfa* (1967) și *Roșu vertical* (1967) – care constituie obiectul de analiză al acestui capitol. Barocul stănescian, concretizat la început în voluptatea ființării, nu cunoaște doar această fațetă. Adesea dorința de numire, de manifestare palpabilă maschează neîncrederea care cere noi și noi dovezi. Așadar verbului prolific, ce a creat lumea în unitatea sa în care eul poetic și-a conservat poziția centrală, în care explozia barocă a materialității prin limbaj a închegat această lume i se substituie, subtil, o tensiune a îndoielii față de tot ce s-a creat; motivul *cercului* (și familia sa semantică), analizat anterior, revine, dar acum în relație cu *oul*, unde acesta este infinitul, iar cercul – finitul: "... obsesia declinului, constantă a tipului de existență baroc conferă cercului valoare de «simbol central»".[1]

În volumul *Oul și sfera* mișcarea verticală este una spre nord, de fapt exil în înghețare a ceea ce a creat în mundan anterior: "Zvârlire de obiecte prin aer către Nord,/ de brațe inutile, de avioane rupte/ în crivățul pe care îl încord/ ca pe un arc menit să lupte." (*Plonjeu*) – unde adjectivul "inutile" începe să nege funcționalitatea lumii create. Poetul nu renunță la poziția centrală, fiind conștient de statutul său de Creator care poate alcătui altă lume în care să creadă: "O, totul se azvârle spre Nord, să facă loc/ în jurul nostru, liber, sub nori iconoclaști/ Iar eu voi sta la mijloc, la plete dându-mi foc/ Să fie luminată casa în care ai să naști." (*Plonjeu*) Orice concurență a Artistului cu Divinitatea sfârșește, într-un fel sau altul, printr-un eșec al primului care, inevitabil, se raportează la cel de-al doilea termen al comparației: "Relația ideală eu-univers nu se poate instaura pe aceste coordonate decât ca

[1] Mircea Muthu, *Alchimia mileniului*, p. 172

regăsire a subiectului în cosmosul-oglindă: întâlnire, întâi de toate, a suprafețelor răsfrângând figura mai pură, ca și spectrală a omului."[1] În caz contrar, pământul riscă să fie doar o oglindă uscată a cerului. Între eu și lume nu mai funcționează fluxul afectiv, astfel că distanțarea intervine de la sine: "Priveliștea lumii trecea ca prin geam/ prin lipsa noastră de viață." (*Cântec*)

La Nichita Stănescu, limbajul comun nu este anulat destructiv, ci imediat reconstruit salvator. Un creator autentic poate susține artistic orice conotație a realității; lumea poate fi re-organizată intuitiv, desfășurând, din semnificant – semnificații inedite. Nu pentru că lumea ar fi inedită, ci pentru că unghiul de abordare a ei este altfel. Orice sens implică semnificație, designație – depășindu-le, așadar, sensul are o existență dinamică, dat fiind faptul că experiențele (designațiile) autorului și ale receptorului pot fi diferite. În jurul unui "arhetip formant" (Gh. Vrabie) se organizează semnificațiile, așa cum în jurul oului cosmic se țese lumea; el este increatul: "În fapt, oferindu-ne pe de o parte realitatea tangibilă a obiectului material efectiv pe care-l reprezintă și, în același timp, spiritualitatea misterului vieții, adică punctul de întâlnire dintre materie și spirit, dintre vizibil și invizibil."[2] Orice emoție este trecătoare, oricât ar fi de puternică, apoi, amintirea ei; deci osmoza semnificant/ semnificație produce un sens unic la un moment dat, care reprezintă și lunecarea de la experiență la expresie, fixează ceva inaccesibil simțurilor. Raportarea la momentul inițial le conferă un sentiment de securitate, știind că o dată cu eventuala pierdere a semnificațiilor, oricând altele pot fi create, căci increatul își conservă potențialitățile: "Ideea pe care o comunică poezia este menită mai mult să emoționeze decât să înștiințeze, dar fără dimensiunea ei cognitivă n-ar exista nici cea expresivă."[3] După ce generalul s-a segmentat exuberant în imagini particulare, poetul realizează că tot ceea ce iese din matricea arhetipală este imagine incompletă; alegând o reprezentare, celelalte posibile sunt anulate și iluzia unității este un fragment uriaș, amăgitor. Cum arta este reacția artistului în fața experiențelor sale existențiale, aceste experiențe – oricât de vaste – sunt tot limitate în planul absolutului, iar reacția sa este una de repliere bruscă ori gradată (ca în cazul lui Nichita Stănescu) în punctul inițial. Modalitatea prin care fie își asumă lumea, fie că o

[1] Ion Pop, *op. cit.*, p. 14
[2] Dan Bozaru, *Oul cosmic*, p. 7
[3] Henri Wald, *Expresivitatea ideilor*, p. 17

reneagă – este cea a unui *creator*, nu a unui *producător* de poezie pentru că el impune noutatea. La nivel poetic, increatul este "izotopia" (A. J. Greimas), deci totalitatea de semnificații care există într-un mesaj: "Semnificația nu este, așadar, altceva decât această transpunere dintr-un nivel al limbajului în altul, dintr-un limbaj într-un limbaj diferit, iar sensul este tocmai această posibilitate de transcodare."[1] Specificitatea limbajului își subordonează câmpul semnificantului, unde semnificatul general al unui ansamblu semnificant devine concretizarea structurală a manifestării lingvistice.

Provizoratul sensului

Orice deconspirare a stării embrionare nu poate fi decât manifestare provizorie, iar conștientizarea provizoratului nu poate genera o stare de confort spiritual, ci neliniște, neîncredere și, implicit, căutarea unor soluții.

Pronumele personal "eu" nu mai apare alături de forma de persoana a II-a, "tu" – ca element al unității cuplului, precum în alte poezii din volumul *Sensul iubirii* și din volumul *O viziune a sentimentelor*, astfel că sentimentul înstrăinării este inevitabil: "Tu erai piatra, tu erai norul,/ tu erai vulturul, tu erai ora." (*Cântec*) Mișcarea în sens contrar, din dorința de a încerca și altă ordonare decât cea pe verticală, generează doar o scânteiere trecătoare: "Și eu spre nori, tu spre pământ,/ doi nouri negri de bitum/ ne-ntretăiam râzând, plângând,/ să naștem fulgerul de-acum." (*Cântec*) Lipsa jubilației persoanei I confirmă începutul retragerii: "Cu mare mirare, cu mare/ deznădejde mă regăseam tot unul/ [...] de greața de a spune întruna:/ eu și eu și eu/ mereu între alții și alții și alții." (*Invidie*)

Motivul *ochiului* prin privirea identificatoare este acum "fără visare". Dezamăgit ori numai obosit, poetul sugerează începutul unei noi creații prin semnificația cuvântului "do": "M-am culcat sub coasta ta, oho,/ cu obrazul pe o pernă mișcătoare,/ pe un portativ curbat de oase, nota do/ era ochiul meu fără visare." (*Alt cântec*) În locul cuplului *ochi-privire* apare cuplul *ochi-orbită*; universul este stagnant, iar poetul îl îndeamnă la mișcare ca un cărăuș metafizic animalul de povară: "Mă izbește cu pliscul în ochi,/ până când ochiul mi se umple de orbite./ Apoi: Veniți voi fluturi/ în conul de

[1] A.J. Greimas, *Despre sens*, p. 27

umbră al orbitei mele!/ Şi strigăt: Daţi din aripi nemişcătoarelor,/ ascuţitelor stele!" (*Lupta cu vulturul*) În locul vieţii înseşi, pe care privirea o genera, orbita emană simboluri formale rigide: "Eu rămân cu pleoapele deschise, aburite./ Ochiul meu sticleşte-n turnul primăriei,/ şi, deodată, simt cum prin orbite/ cu un prunc în braţe-apar statuile Mariei."(*Orologiu cu statui*) Deconspirată, din lume a rămas doar carapacea. Dezvăluindu-se imprudent, naiv precum melcul din poemul barbian, poetul n-a intuit corect riscul atragerii sale din increat. Cuplul sine-eu este disipat, rămânând doar carapacea lumii dezolantă: "Ninge. Şi ochii se sparg, lăsând afară/ vederi de piatră, privelişti marine,/ înfăţişări ale luminii fără de sine,/ micşorată, fugară [...]/ Ochii, bulgări de gheaţă. Ochi om-de-zăpadă./ Ochi peste care trece sania-n clinchet solemn./ Ochi mari. Din ce în ce mai mari, până se sfarmă." (*Ninge cu ochi*) După ce ochiul s-a implicat în naşterea din lumină a lumii, acum dintr-un impuls de respingere sartriană, poetul se delimitează violent de alcătuirile lumii: "Şi prin pupila neagră ca o beregată/ tăiată clar de un tăiş,/ un sânge uleios se-arată/ cu dâra lumii în pieziş,// vomită ochii vechi vedenii/ mâncate tot de-a valma şi mirat./ Vomită nara mirodenii/ pe care-un timp le-a respirat." (*Greaţa*)

Nici în această etapă apa (mai ales cea a mării) nu este un principiu germinativ cum se întâmplă îndeobşte, ci unul al morţii; privirea nu mai fiinţează, ci des-fiinţează: "Coagula tristeţea deodată,/ca-n valuri, trupuri de mărgean,/ şi trupuri de-necaţi zvârlea din matcă/ privirea când mi-o prelungeam/ şi se surpau chiar între aripi/ în două, păsările-n zbor,/ lipindu-şi negre peste geamuri/ iarna cu geometrii, a lor." (*Cântec*)

Un simbol consacrat şi graţios al trecerii este *toamna*; de fapt, lumea nu este destituită, ci trece în alt mare anotimp al său, unde extincţia este o sintagmă stănesciană inedită – verdele care cade din frunze: "Crezi tu că da? Din frunze-n jos,/ Verdele cade şi se schimbă." (*Toamnă*)

Dacă în primele volume aerul avea materialitate, ("aerul căprui"), acum este depozitar al amintirii. Timpul nu mai este prezent continuu, pentru că din el s-a desprins nostalgica secvenţă a amintirii care l-a divizat: "Coridor de aer, timp pierdut./ Frunze zburătoare, ţări de toamnă./ Străzile pe care am trecut/ în gâtlejul amintirii se răstoarnă." (*Douăsprezece noaptea, cu dor*) Aşadar nimic nu mai este pentru totdeauna. Lumea moare o dată cu dezinteresul artistului care se simte trădat: "Amorţesc/ mai întâi copacii şi frunzele, putorile,/ după aceea toamna neruşinată/ şi toate lucrurile, târfe, pe care nimeni/ de niciodată nu le mai cercetează în sine." (*Simt cum*) Verbul "a plonja"

care presupune o mişcare descendentă, se petrece pe verticală, unde în locul cosmosului cu germenii vieţii este "prăpastie de aer"; lumea creată anterior nu este anulată decât pentru a crea o alta care nu este compatibilă cu vechile contururi: "Şi brusc plonjez spre înălţime/ ca-ntr-o prăpastie de aer,/ lăsându-mi umbra să planeze/ asemeni norilor de ploaie,/ când visurile-aproape treze/ prind toamna-n ele şi-o îndoaie/ ca pe-o meandră-n şes, de ape/ şi tu vii pe deasupra, verde,/ şi nici un lucru nu te mai încape,/ şi ora tot mai mult te pierde..." (*Către iarbă*) Trăirea iubirii este consumarea ei, renunţarea la ideea de iubire; calea de a o păstra este eternizarea ei prin gestul faustic al opririi clipei în momentul maximei împliniri, lunecând din toamnă în iarnă: "Te iau de umăr, mă iei de mijloc,/ Şi solemni intrăm în iarnă./ Prietenii tăi, prietenele mele ne fac loc./ O tonă de zăpadă peste noi se răstoarnă./ Murim îngheţaţi. Din nou numai plete/ în primăvară ne-mpodobesc scheletele." (*Ritual de iarnă*) O altă primăvară – o altă lume: reluarea metafizică a succesiunii lumilor din poemele romantice sociogonice. Toamna este începutul călătoriei spre spaţiul hibernal şi, rând pe rând, motivul cercului este substituit de cel al *vidului*; viaţa se de-construieşte obosită. În locul imaginii consacrate şi banalizate în poezie – aceea a căderii frunzelor – poetul azvârle verdele vieţii "peste bord": "Mai bine somnul/ cu pleoape-l învelesc de vid,/ şi-adorm pe-o frunză-n legănare,/ zburând spre polul alb din Nord./ Şi mă înalţ zvârlind nervura/ vieţii grele peste bord." (*Toamnă*) Muzica devine zgomot de fond citadin, iar viaţa nu mai înseamnă implicit creaţie, ci sterilizare a ei. Nu mai suntem fericită emanaţie a Unului, ci a Nimicului care se perpetuează: "Ne odihnim trăind, de oboseala vidului./ Eşapamentele au un tril ridicat./ Printre movilele de flori pe o spirală plană/ se dă din aripi neîncetat." (*Sâmbătă, cu motocicleta*) Numirea nu mai este creaţie, ci disperarea salvării prin formă, în absenţa fondului: "de nu m-ar izbucni tristeţea/ şi vidul de-a avea un nume,/ pe care numai tinereţea/ pietrelor vechi îl poate spune."(*În gol de curţi*) Firesc, vidul naşte vid, peisajul se sterilizează. Jubilaţia fiinţării prin numire piere prin procedeul invers: "N-a mai rămas nimic. Nu se mai poate recunoaşte,/ şi nici bănui, şi nici presupune./ Înapoia pasului, un cal de vid mai paşte/ o iarbă invizibilă şi fără nume." (*Marină*) Poetul nu renunţă, în sine, la intenţia unei noi alcătuiri unde mişcarea se vrea din nou salvatoare, chiar dacă în univers nu se mai aude zgomotul metafizic generat de abundenţa verbelor de mişcare din primele volume: "Fixitatea nefiinţelor mereu o clatin/ într-un azi etern cu aură de vid -/ mă rog să fii de mine însumi/ mă rog să fii. Arată-te." (*Confundare*) Tăcerea nu este apanajul misterului, ci momentul în care lumea lăuntrică se înceţoşează, timpul îşi pierde

consistenţa şi devine matrice a extincţiei: "Noroi pân' la ferestre, pân' la broaştele uşilor,/ vărsându-se-n odaie, în chei subţiri,/ chei ce deschid poarta mare a tăcerii,/ aflată în fiecare oră de vid." (*Peisaj final*)

Timpul este tot mai dureros conştientizat, iar figurarea lui prin "aripă" este absentă. Existenţa este resimţită ca o vinovăţie, nu ca fericită modalitate de a ajuta lumile să se alcătuiască şi să reziste: "Când am deschis ochii/ mă aflam în acest trup pe care-l vezi/ şi vinovat de felul lui eram,/ cum vinovate-s frunzele că-s verzi." (*Destin*) Fericita unitate se rupe dureros, iar întoarcerea din cosmos semnifică pierderea poziţiei de mediator al lumilor. Verbele de mişcare ale creaţiei sunt substituite de verbele "a rupe", " a despărţi": "Braţul mi se sfârşeşte cu trosnet, înspre arătatul amurg,/ chipul, ca sub fierăstrău butucul, mi se desparte/ de aerul în care a-ncăput/ din el însuşi începând şi până departe. [...] Deasupra de creştet mă rup cu steaua polară,/ dreapta eu, stânga, steaua cea fixă." (*Înfăţişare la neiubiţi*) sau "Se rupe totul, adânc, de neuitat/ eu inima, tu inima; adevărul/ se lasă fluture netulburat/ ca peste frunte doar părul." (*Sincopă*) Sacră este lumea necreată de om, cea a naturii unde nemişcarea este perfecţiunea: "O, florile,/ lapte binemirositor al Maicii Domnului,/ [...] Şi stabilirea nemişcării-n nemişcat!" (*A mirosi o floare*)

Aşadar, Nichita Stănescu impune aici "... principiul mişcării în nemişcare, oferind astfel o dimensiune specifică categoriei tipologice a barocului românesc."[1]

Ezitare între stagnare şi expansiune

Mişcarea este constructivă sau doar distruge, prin fiinţare, celelalte posibilităţi ale lumilor – de aici ezitarea poetului în a se feri de dezamăgire, dar şi de a materializa tentaţia de a fi Creator.

Verbul "a fi" (predicativ şi copulativ), fundamental în primele volume, aici devine formă care nu-şi ia conţinut ori nu se mai potriveşte conţinutului: "E o bulboană, un vârtej, o dulbină:/ vorba sunt/ vorba eşti." (*Sincopă*) Afirmării şi fiinţării prin fiece mişcare a universului, i se substituie prezumţia, dorinţa, prezentul fiind îndoielnic: "Cine eşti tu, cel care eşti,/ şi unde eşti, când nimic nu

[1] Mircea Muthu, *Alchimia mileniului*, p. 173

este?/ Născut dintr-un cuvânt îmi duce înţelesul// într-o pustietate divină.// Întreb dacă sunt, dar strigătul/ nu se rupe de mine,/ şi una cu el rămân, adăugând/ deşertului singurătate." (*Confundare*) Puterea de a crea prin logos este epuizantă şi epuizată. Acţiunea sa în sens invers, destructiv, naşte vidul printr-un simplu act de voinţă: "Puterea mea de a nu fi/ e atât de mare,/ încât în locul unde stau se naşte-un con,/ se naşte-o gură cu colţi albi, absorbitoare." (*Invocare*) Omul, ca reflex divin, e de domeniul trecutului. Trecutul şi prezentul au cunoscut prăbuşirea dureroasă din prezentul etern. Verbul la imperfect alături de interjecţii sunt expresia acestei nostalgii după starea paradisiacă adusă, temporar, pe pământ: "O, erai un om frumos,/ şi subţire, foarte palid!.../ Printre ochii tăi curgea/ Un mănunchi de aripi albe,/ parcă cineva pe sus/ cu o coasă retezase/ din spinarea lui Isus/ aripi melodioase..." (*Părându-mi rău de adolescenţă*) Adolescenţa spiritului este singura fericită în nebunia ei încrezătoare – cum ar spune Erasmus – nepervertită de maturitatea îndoielilor. Poetul însuşi pune la îndoială puterea sa de a-şi distruge creaţia, verbele fiind la condiţional-optativ. După entuziastul drum cuvânt-realitate, acum cel de dorit este în sens invers, realitate-cuvânt: "Dac-aş putea să dau verdele la o parte,/ din frunze-ar rămâne doar un cuvânt./ Dac-aş putea să dau pământul la o parte,/ Din pământ ar rămâne scheletul lui 'sunt'." (*Foamea de cuvinte*)

Mişcarea pe verticală este acum una descendentă, urmând modelul adamic al ispitei şi al prăbuşirii. Cuvântul îşi este sieşi suficient pentru că el nu mai creează lumea, ci o absoarbe; aici dragostea există nu prin perpetuarea acestui sentiment, prin afectul creator, ci prin conservarea lui în ideea de iubire. În cuplu, adevărul ei nu este de sine-stătător, ci reflex al adevărului lui: "Acest cuvânt aspru, rupt/ ca o vertebră din adevărul meu,/ să cadă ca un cerc, şi ca un viaduct/ răsfrânt în apă, curcubeu [...]/ şi să te ţină în silaba lui de fier,/ închisă ca-ntr-o verighetă aspră/ să-ntindă peste ochiul tău un cer,/ şi-n jurul inimii să-ţi fie coastă." (*Ritual*) Distrugerea lumii este distrugerea afecţiunii, motorul existenţei sale, simbolizat de inimă. Zborul angelic al poetului este acum unul trufaş, prădător, al vulturului: "Eu lui:/ Tu cazi de sus,/ vrei să-mi treci cu piscul prin inimă." (*Lupta cu vulturul*)

Lumea fiind cercul perfect, viaţa şi moartea pornesc din acelaşi punct, dar în sens contrar. Principiul vieţii rămâne mereu, mor doar temporalele ei înfăţişări: "Moare circular cine poate să

moară/ întors în el însuşi pe neaşteptate,/ mai lăsând câte o mână afară,/ cu palma goală, cu degetele răsfirate./ Mie mi-e greu, îmi mor numai cuvintele,/ gura strigătoare la cer rămâne." (*Cântec*)

Unu, aristotelic număr perfect al clipei când somnul poetic şi cel matematic erau solidare, este înlocuit de vocala **"A"**, dar altfel învestită. Afectul rămâne impulsul iniţial, ca în primele volume, dar vocala primă este semnul neîncrederii în cuvinte, care ar trebui refăcute, reconsiderate: "Inimă, tu, cea mai repede,/ inimă, tu, zeitate a magneţilor!/ [...] Au făcut un chip al tău din cuvinte,/ te-au desenat inimă/ şi ţi-au dat forma lui A.// El îmi spuse:/ scrisul e un mod de a încetini gândirea,/ un mod primitiv de a înţelege, de a opri/ mişcările gândului./ Scrisul se aseamănă întocmai cu o capcană/ de metal/ [...] Eu i-am spus:/ Sunt multe păduri şi mi-e foame,/ de aceea l-am făcut pe A, divina capcană."(*Arta scrisului*) Poetul nu mai este în fericită armonie cu lumea, ci într-o poziţie exterioară defensivă: "Eu i-am spus:/ am pus capcane la începutul pădurii,/ din A şi din A./ Acum stau la o oarecare depărtare/ şi aştept prinderea hranei mele.// El m-a auzit. El a tăcut."(*Arta scrisului*) Aşadar Unu este matricea generatoare, pe când A este matricea contemplativă: "La Stănescu, matricialul A nu-l naşte pe 1, i se opune acestuia. [...] Având putere de coagulare, un reflex al gândirii orientale se integrează deplin în poezia lui Nichita Stănescu. Necuvântul... vidul... nefiinţa... zero... nimicul sunt tot atâtea dezvoltări conceptuale ale «marelui A»"[1]. Cuvântul este ca o stea fixă din care se răsfrâng alte lumini dependente de momentul nopţii.

Eul nu mai este o manifestare a Sinelui, ci o îndepărtare de acesta prin aceeaşi mişcare de exteriorizare sau de interiorizare – oricum o retragere în unitate: "Eu mă strâng în mine atât de adânc,/ încât îmi rămân mie însumi departe." (*Urletul*)

Ca în cunoscutul sonet al lebedei din poezia lui Mallarmé, iarna închide potenţialităţi, le fereşte de risipire, asigurând resorbţia spirituală: "O, dacă oul nu ar fi/ frumos ca iarna ce se lasă/ şi dacă-n el nu s-ar stârni,/ cu plumbi, în aripi o mireasă -/ respins de nuntă aş fi fost/ şi numai purtător de trupuri,/ şi zeii numai pe de rost/ m-ar fi ştiut. Ah, cuburi, cuburi." (*Cântec*) Spre deosebire de poezia mallarmeană, unde increatul nu s-a materializat somptuos ca în poezia lui Barbu, Nichita Stănescu operează, ca în cultul lui

[1] Mircea Muthu, *op. cit.*, p. 116

Orpheus, o retragere spre esenţele pe care deja le-a exploatat: "Oul cosmic evocă nenuntirea, simbolizând totodată şi substanţa care oferă această viaţă eternă. Această concepţie poate fi întâlnită şi în cultul lui Osiris, în Egiptul Antic, dar şi în cel al lui Dionysos care ţine în mână un ou, în vechea Grecie. O situaţie interesantă, dar legată în mod direct de aceeaşi idee prezentată mai sus, a perpetuării vieţii prin renaşterile succesive, o întâlnim şi în cazul cultului lui Orpheus despre care am vorbit deja, cu observaţia că aici se remarcă o atitudine de negare, un refuz al reîntoarcerii la existenţa fenomenală."[1]

Pentru a re-crea lumea prin cuvânt, este necesară re-crearea sensurilor obosite, iar Nichita Stănescu – adevărat creator de limbaj poetic – nu ezită să o facă. Substantivul "inimă" este recurent în poeziile sale, având chiar verbul "a dezinima", ce semnifică tot o repliere a materiei: "În el însuşi, Oul Cosmic reprezintă centrul lumii şi originea oricărei dezvoltări spaţiale şi temporale. Dar, în acelaşi timp, Inima este ea însăşi un simbol esenţial al centrului mai întâi macrocosmic, universal, iar mai apoi – în virtutea corespondenţei şi analogiei cunoscute – al microcosmosului, al lumii. Acest centru devine astfel punctul iniţial şi punctul terminus al existenţei."[2] Cât timp semnificantul rămâne, moartea unui semnificat este recuperabilă prin artă: "În inima lucrurilor stau cuvinte,/ când ne este foame şi mâncăm/ carne mai întâi, apoi oseminte,/ trezia pe care-o visăm// [...] Rămâne până la urmă cuvântul,/ ultimul pe din străfundul obiectului,/ cum vulturul rămâne când vântul/ curge pe coastele pieptului muntelui,/ şi bate ca o inimă din afară/ lăsând înlăuntru ce este,/ mult prea dulcea povară/ pictată, a lăzii de zestre// pe care stau, zic şi spun:/ la urma-urmelor în fiecare lucru/ există/ în străfundul lui un cuvânt ca şi cum/ ar fi mai înalt,/ cuvinte cu ochi şi cu frunze şi păr/ una într-alta, şi unul în celălalt." (*Foamea de cuvinte*) Vremurile când ochiul fiinţa ideea, eul fiind cuprins doar de voluptatea dovedirii ideii, sunt rememorate cu nostalgie abia ascunsă; este vorba despre timpul când orbita anihilantă nu-şi permitea să suprime privirea. Acum acelaşi mecanism funcţionează în sens destructiv: "Mă las în continuare de mine însumi plâns/ ca-n vremea când puneam un ochi albastru la idee,/ şi pe deasupra ca să-l ţină strâns/ şi-ntors

[1] Dan Bozaru, *Oul cosmic*, p. 19. p. 37
[2] *ibidem*.

din ce e numai către ce e." (*Mă las în continuare*) Replierea în sine se face consecvent, neiertător, o dată cu retragerea sensurilor – care, dispărând, distrug şi realitatea creată de ele – spre Logosul iniţial, nerisipit: "Vietate nedăruită, păstrată în sine, adunată în jurul centrului ei singuratic/ lăsându-se acoperită de ierburi străine/ plantate de crivăţul atic." (*Text pe o piatră*) Dacă în numeroase poezii din volumele *Sensul iubirii* şi *O viziune a sentimentelor*, poetul nuanţa versul blagian "Daţi-mi un trup voi, munţilor", acum mişcarea se realizează în sens invers, începând drumul spre lirismul pur prin mijloace poetice diverse. Aşa cum afirma Dumitru Micu: "Astăzi chiar, când «poezia pură», ermetică, operează şi cu unelte din arsenalul suprarealist, din cel expresionist, din toate arsenalele posibile, realizându-se, prin Nichita Stănescu, Leonid Dimov, Mircea Ciobanu, Cezar Ivănescu (între alţii), în formule paradoxal inedite [...]"[1] – lucrurile în absolutul lor nu pot exista decât paradoxal, nematerializate.

Cercul nu mai este perfect, ci tragic şi defineşte vidul: "A fi tu însuţi, o, ce răbdare să ţi se spună 'băiatule',/ ca să ţi se spună 'dragă',/ ca să ţi se spună 'vino mâine la prânz la noi la masă'.// Şi tu rânjeşti, pentru că masa eşti chiar tu,/şi tu rânjeşti la şobolani,/ pentru că aşa cum zice bătrânul:/ Okeanos plânge pe canaluri..." (*Cântec*) Din nou obsesia eminesciană căreia nu i se poate sustrage, traducând-o doar prin alte coduri estetice. Atâta timp cât lumea se circumscrie în "a fi în fapt", perfecţiunea este o iluzie, căci fiinţarea este ieşirea din increat, aşa cum nici un semnificat nu acoperă impecabil şi definitiv semnificantul: "... vorbind din perspectiva metafizică în lumea fenomenală nu poate exista ceva perfect din cauza existenţei Timpului şi a Mişcării. Ceea ce numim noi *cerc* este în realitate un *element de spirală* care revine mereu la punctul de plecare (ca în cazul ciclurilor prezentate), dar cu un pas infinitezimal mai sus, de unde se iniţiază un alt element de spirală, ce constituie de fapt însuşi aportul ciclului respectiv, ca element de progres şi evoluţie, la întreaga manifestare."[2] Refuzul prezentului se realizează tot prin valorile verbului "a fi" – de data aceasta, cele temporale. Negându-şi demiurgic creaţia, plănuieşte o alta, reuşind să se abstragă, prin esenţializare, din cotidian. Invazia anterioară a îngerilor – în cer şi pământ – este, de

[1] Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, II, p. 249
[2] Dan Bozaru, *Oul cosmic*, p. 27

asemenea, în retragere: "Îngerii norilor îmi coborau pe şira spinării./ Rece paradis, şiroind de pene.// [...] M-am tras în lemn şi în măduva câinilor,/ în ochii frunzelor şi în cai,/ în uscăţimea roasă de şobolani a pâinilor,/ în burta lui «vei fi» şi a lui «erai»". (*Mâna cu cinci degete*) Burta unui verb, inedit spaţiu poetic, pe care Nichita Stănescu nu se sfieşte să-l instituie. Astfel, anulându-şi lumea, poetul se pregăteşte, printr-un ritual în pripă, de dispariţie fizică, fiind convins că rematerializarea sa pe lună îi va permite crearea unei noi lumi, care să nu-l dezamăgească: "Repede. Eu mi-am închis ochii./ Dinţii. Au tras vulturii-n jos./ Am chemat hienele să desăvârşească/ tot ce-a mai rămas sfâşiat şi nervos." (*Debarcare pe lună*)

Unitatea există doar prin sine, iar concretizarea nu poate decât să o pună în pericol. Valenţele cosmogonice ale Oului se mută – prin simbolizare – în biologic: "Mă pregătesc de naştere,/ dorm în oul parfumat al bunicului meu/ care a plecat în recunoaştere,/ chiar acum, în prezentul trofeu." (*Cântec*) Aşa cum sintetiza Mircea Eliade, "oul nu-şi poate pierde niciodată sensul său principal şi anume acela de a asigura repetarea actului Creaţiei; acela de a da naştere *in illo tempore* tuturor formelor de creaţie."[1]

În poezia *Îngerul cu o carte în mâini*, călătoriei cosmice i se substituie una terestră, parodică, unde familiaritatea adresării aminteşte de unele poezii argheziene, doar că aici raportul cu divinitatea este mai puţin tensionat: "Mă desprinsei de sus, căzând/ în piaţa înserată, liniştită./ O, el se-ndepărta zburând,/ prin aer şi prin ziduri străbătând/ cu cartea-n mâini, citind cu patimă/ necontenită.// O, el se-ndepărta şi eu/ tot mai voiam să-l văd, prin seară." Mărginitul este sinonim cu Creatul. Îngerul refuzat de zbor nu este decât aparent frustrat; asemeni lebedei din sonetul lui Mallarmé, el conservă în intenţie toate posibilităţile neconsumate, numai astfel putând redobândi perfecţiunea: "Înger refuzat de păsări/ şi de zborurile lungi/ îmi ajungi până la gură/ până la sărut mi-ajungi./ Astfel stai închis cu ţipăt/ în conturul scos din minţi,/ răspicat, al vieţii mele/ care-nfige-n tine dinţi." (*Înger refuzat de păsări*) Centrul lumii este figurat ca ou, având drept atribuite Ne-mişcarea, Ne-vederea, Ne-auzirea. El este potenţialitatea absolută care nu pune în pericol unitatea prin dispersie. Singurul reflex

[1] Mircea Eliade, *Alchimia asiatică*, p. 60

permis este gândul, care, ca expresie, este mereu altul: "Regele păsărilor nu are aripi./ El nu zboară pentru că prin el/ Se zboară şi se dă din aripi/ [...] Aici în pietre unde totul este dur,/ unde timpul poate fi pipăit,/ unde trecutul pare a nu exista,/ unde viitorul nu poate fi imaginat,/ se află sala tronului./ Aici stă regele păsărilor -/ el este orb, este mut [...]// Regele păsărilor stă pe un tron în formă de ou./ E chiar pământul pe care-l locuim./ Regele păsărilor îl clocește." (*Transparentele aripi*) – întoarcere, doar în poezie posibilă, la vechile teorii utopice conform cărora Pământul era centrul universului, superbă trufie!

Ciclul inedit *Obiecte cosmice* din volumul *Alfa* se deschide cu versuri care definesc poezia ca pe un sistem circular foarte flexibil, care se naşte din sine însufleţind materia, căreia îi conferă statut sacru în clipa în care este mijloc de punere în contact cu spaţiile aparent ireconciliabile – teluricul şi celestul: "Ea are articulaţii de păianjen/ când alunecă-n tăcere pe suprafaţa sunetelor/ şi se ridică la stele,/ cu sine împerechindu-se/ ca să poată cădea înapoi, spre pământ.// cu pavilioanele-albastre încordate,/ numai viitorul o aşteaptă/ să-i intre-n auz,/ şi ea stă acolo, o viaţă, hrănindu-se/ cu muzica sferelor. Apoi/ se-ntoarce deasupra noastră,/ spunându-se pe sine, în cuvinte." (*Poezia*) Aşadar cuvânt nu înseamnă poezie, ci mijloc de care se foloseşte poezia spre a se dărui. Ideea devine modalitate de accesibilizare a înţelesurilor, parcurgând drumul invers decât în primele volume – şi anume materie-gând, nu gând creator de materie: "Ea se arată ca un îngheţ/ mişcător al durerii./ Un sus spre sus încolăcit,/ rupând în tăcere dantura serii.// [...] Ea are gura-n călcâie./ Ea se hrăneşte mergând/ pe muchia unde materia/ se schimbă-n gând." (*Ideea de gură. O viziune a sărmanului Dionis*) Învestirea cuvintelor de către poet cu puteri creatoare face ca acestea să nu se mai supună, să alcătuiască altceva, să aibă viaţă proprie, făcând concurenţă creatorului: "Cuvintele mă ajung din urmă./ ele detună pe timpanul întins/ între ceea ce este/ şi ceea ce nu este." (*Căderea oamenilor pe pământ*) Luarea în stăpânire se produce, în continuare, prin intermediul ochiului: "Ochii numai, ei singuri îmi rămân./ Creierul va merge spre ei/ ca odinioară trupul, pe picioare." (*Căderea oamenilor pe pământ*) Rând pe rând creaţia îi ia locul creatorului spre a-şi dezvălui mai bine faţetele: "Înhămat sunt/ la un car abstract./ Scade trupul meu pe măsură ce/ se umflă în mine/

măştile râzând şi plângând ale cuvintelor." (idem) Dacă la început a fost cuvântul, pentru ca apoi omul şi în special artistul să-i exploateze valenţele prin aceeaşi întoarcere în punctul iniţial, Logosul Prim îşi absoarbe întruchipările: "Se arată întruchipările şi apariţia/ sferei. Naşterea, apogeul/ şi moartea// ca şi cum eu aş fi fost ele." (idem) Fericita întâlnire a cuvântului cu materia se destramă. Cuvântul s-a jucat creând forme care acum doresc să-i ia locul, deşi această pretinsă realitate materială este, în fond, aparenţă: "Fiecare cuvânt poetic este, astfel, un obiect neaşteptat, o cutie a Pandorei de unde îşi iau zborul toate virtualităţile limbajului."[1] Ca un savant excentric care a creat lucruri ciudate, poetul se vede acum ameninţat; în fond, eşuând, el a creat o formă a vidului: "Numai cuvintele au fiinţă,/ numai ele există, există fugind/ speriate de moarte, de lucruri.// O, lucrurile deschid un ochi pironitor/ şi-l clatină în dreapta, în stânga/ după cuvinte.// Cuvintele fug, se fac străvezii,/ lucrurile stau, se fac vizibile./ O, lucrurile, exacerbare a vidului." (*O, lucrurile*) Lumina devine "sânge pierdut de lucruri" în momentul aneantizării, când "Totul se prăbuşea în sine însuşi cu viteză egală", în momentul în care nici gândul nu dorea şi nici cuvântul nu mai putea susţine lumea.

Încă din primele poezii ale volumului *Roşu vertical* poetul reconfirmă – pentru a câta oară! – motivul *inimii*, aşadar viaţa însăşi, drept cel mai de încredere principiu al continuităţii, o altă faţetă, de fapt, a semnificatului. Trupul (semnificantul) murind, un altul este gata să-i ia locul atâta timp cât inima (semnificatul) îi permite. Ea este, de asemenea, singurul duşman adevărat, egal poetului şi puterii lui creatoare: "Luptătorule, eu îţi apăr trupul/ şi-ndeosebi/ bătaia inimii.// [...] Numai o inimă vie/ izbindu-mă m-ar străpunge." (*Inscripţie pe un scut*)

Puţin festivist, încercând crearea unui arhetip autohton, Nichita o face prin aceeaşi retragere tipică a acestei etape, în locul dispersiei: "Stâlpii porţilor: «I» de la Ion/ Trunchiurile copacilor: «I» de la Ion/ dâra stelelor căzătoare: «I» de la Ion/ Şuviţa ploilor: «I» de la Ion/ Strigătul de bucium: «I» de la Ion/ Pilonii pădurilor: «I» de la Ion." (*Sentimentul ţării*) – într-o manieră asemănătoare celei sorescienne în poezia în care definea patria prin Eminescu ori invers. Chiar dacă pune tot mai mult la îndoială funcţionalitatea

[1] R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, p. 37 (tr. aut.)

unității lumii în mișcare, în ființare, poetul păstrează mult timp orgoliul forței sale de coagulare a planurilor temporale: "din fundul pământului, de sus, din cer,/ și eu am să știu pe care anume din toți/ l-ai numit, l-ai strigat, l-ai cântat/ pentru că viața mea îi cunoaște/ pe toți,/ născuții și nenăscuții;/ care-au fost, care sunt..." (*Sentimentul țării*) Este mereu conștient de menirea sa, utilizând noțiuni abstracte,ca aceea de adevăr – cordon ombilical care-i asigură tangența cu "matricea lumii" – care adevăr se conturează deocamdată prea puțin atâta timp cât poetul tocmai a negat adevărul aparenței materiale: "deliberat mă adaug/ vouă, egalilor mei, slujind/ adevărul/ singurul care nu-mi mută/ și nu-mi înstrăinează de mine/ matricea lumii din care provin,/ întru slăvirea ei/ și-ntru purtarea ei ca stemă/ pe steaguri,/ oricând și oriunde." (*Pean*) Acum flexibilă, sfera este tocmai catalizatorul vieții – așadar nici matrice perfectă, dar statică din care emană lucrurile, nici punct de re-absorbție a lumii – provocând verbul fundamental "a fi" să se manifeste. De altfel, această poezie, *Cântec*, va constitui finalul mai multor poezii din volumul *Roșu vertical* (*Alegerea culorii*, *Dans cu două mere în mâini*), fiind așadar definitorie: "Roșu, roșu vertical,/ cascadă, pantă de deal,/ săltând din oul secundei/ ovalul din ou,/ și înfățișat nouă/ ca un ecou/ pe care sfera-l întinde/ Oricât și oriunde/ naștere, zestre/ a lui A FI schimbându-se-n ESTE."

Cuvântul nu mai caută să fixeze materialul; nu dispare ca motiv poetic, fiind cel mai consecvent în opera lui Nichita, însă acum el dematerializează nu pentru a distruge, ci pentru a salva semnificantul lor întru refacere: "Oase de pasăre să-mi fie/ cuvintele,/ oase de pasăre dând gândurilor/ acea formă prelungă/ și aproape văzută cu ochiul liber, -/ a ridicării deasupra/ orizonturilor." (*Menire*) Raportarea la un punct fix îi creează un sentiment de siguranță, chiar dacă el dă impresia ubicuității. În poezia ce motivează titlul volumului – *Roșu vertical* – Nichita Stănescu reia motivele poetice *Unu*, *A*, *Cerc* din volumele anterioare, sub înfățișarea oului – păstrătoare a potențialităților, punct de plecare, de întoarcere și iar de plecare: "Și-asemeni deplinului soare,/ tot timpu-n el însuși,/ tot timpu-n afară,/ în același loc/ și pretutindeni,/ purtând istoria lumii în fiecare rază/ cum poartă frumosul ou de pasăre-n el/ istoria tuturor păsărilor/ până la punctul solemn din care începe/ istoria zborului/ care poartă în el istoria zborurilor toate/ până la punctul solemn de unde/ începe/ istoria însăși/ a luminii." (*Alegerea culorii*) Așadar "... rațiunile seminale

sunt manifestări ale logosului henologic, în dubla sa natură de Unu și de Multiplu [...] adică un multiplu care nu există decât prin unitatea fiecăreia din părțile sale."[1] Alegerea culorii este definirea drumului invers pe care poetul tocmai îl parcurge – de la materie înapoi la idee: "Inima mea își alege culoarea/ roșie, își alege/ roșu vertical,/ roșul pe care l-a pulsat/ necontenit, roșul pur/ hrană a gândurilor/ roșul care s-a născut sânge/ ca să devină idee,/ care s-a născut pasăre/ ca să devină zbor."

În *Oul cu iris* se produce metamorfoza poetică a unui motiv literar în altul, combinând reprezentări esențializate dragi poetului. Singurele verbe care nu sterilizează lumea sunt cele produse de afect, nu de rațiune - căci în ciuda tendinței de abstractizare a limbajului, el rămâne o consecință a pulsațiilor omenești ale inimii: "Fiecare vorbă caldă, sub ea/ clocește un ou al vorbirii noastre/ Vii vorbe, o, voi/ cu frunze verzi – albe – albastre./ Oul deschide deodată o pleoapă:/ sub iris se aude bătând/ pliscul nenăscutei păsări copilărești/ numai în ea însăși zburând./ sar cojile! La început/ privirea dă din aripi în unda/ despărțită în delta pe care o face/ când se varsă în oră secunda./ Apoi, ah, apoi nici măcar/ nu mai e pasăre în izbucnire/ ci se duce subțiindu-se, alungidu-se, / șiră a spinării de frunză; - privire." Deci "...marile principii ale lumii, definite de către Democrit cu mai bine de 2000 de ani în urmă, înțelese ca fiind *plinul* și *vidul*, se regăsesc, firește, în Oul Cosmic."[2] – ce păstrează, de asemenea, ideea de viață, cu nenumăratele-i amintiri în timp, detașate de efemerul cotidian: "În câte o sferă, deasupra/ și-au pus vederile, vedeniile, unda/ Trupurile s-au retras ca un val sărat./ Nu se mai arată nimic, nici secunda// Deasupra, în sfere, ce întâmplări!/ Și câte destine în alergare.../ Dedesubt, spre miezul pământului, vertiginos/ se suge în sine valul de sare." (*Soldați în corturi*)

Moment inițial, al oului cosmic, poezia se transformă în momente inițiatice, unde "ou și sferă" constituie nu un cuplu cu termeni egali, căci al doilea este manifestarea mai mult sau mai puțin trădătoare a celui dintâi.

[1] Lambros Couloubaritsis, *Aux origines de la pensée européene*, p. 13
[2] Dan Bozaru, *Oul Cosmic*, p. 46

IV. Imaginație și rigoare

"Rațiunea lucrează încet. Ea are vederi și principii diferite pe care trebuie să le aibă mereu prezente, dar fiindcă nu le are cade în toropeală și se rătăcește. Nu tot așa este cu sentimentul. El lucrează repede și este mereu gata de acțiune. De aceea trebuie ca, după ce am cunoscut adevărata cale a rațiunii, să ne silim a-l simți și a sădi credința noastră în inimă; altfel ea va fi totdeauna nesigură și șovăielnică." (Pascal)

Pendularea între rațiunea demitizantă și orgoliul ptolemeic, al situării Pământului în mijlocul Universului, își găsește reflexul în filosofia raționalistă a lui Descartes, opusă misterului pascalian pentru care orice posibilitate este deschisă.

Limitele impuse de bunul-simț nu pot decât stingheri orice efort creator, pentru că, spunând, asemeni lui O. Wilde în *Portretul lui Dorian Gray*, "a defini înseamnă a limita"[1], singură îndrăzneala poate da viață, iar acesteia, conținut. Visul cartezian de a exprima în formule matematice esența creației, regăsibilă și la Nichita Stănescu în simbolistica vocalei **A** și a numărului **1** nu convinge definitiv nici omul, iar poetul este convins cu atât mai puțin. Unuia îi ia speranța, iar celuilalt – dreptul la creație: "Omul nu va fi mai aproape de mântuire când va fi convins că proporțiile numerelor sunt adevăruri imateriale, eterne și dependente de un prim adevăr în care subzistă, prin adevărul pe care-l numim Dumnezeu." (Pascal, 556) Punând formule abstracte în locul divinității, rigoarea în locul imaginației, eului poetic i se contestă implicit dreptul la existență, pentru că totul este creat. Principiul generator nu mai este un sine viu, ci semne care nu au nimic în comun cu viața, pe care o ignoră: "Cel ce-și asumă sarcina să atingă comprehensiunea trebuie, împreună cu stoicii și ceilalți maeștri antici, să fugă de Eu, să-l urască și să-l ucidă, pentru a face posibilă ordinea obiectivă a lumii. Însă cel care, ca și Pascal, nu vede în «comprehensiune» decât principiul morții, găsindu-și

[1] Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 191

vocația în lupta împotrivă-i, poate, oare, urî Eul?"[1]

Așadar, Sinele și eul, ca reflex al acestuia, nu mai sunt în consubstanțialitate cu Unu, ca-n primele volume: "Numai Eul, iraționalitatea acestui Eu, garantează posibilitatea de a te elibera de hipnoza adevărului matematic pe care filosofii, seduși de «materialitatea» și «eternitatea» sa, l-au pus în locul lui Dumnezeu."[2] Este momentul de criză, când pendularea între ceva și altceva (imaginație și rigoare) nu e consecința unei căutări, ci a unui dezechilibru lutheran, în care credința și rațiunea se exclud. Autocrația rațiunii, sursa legilor de orice natură create de om este un pericol pentru posibilitățile spiritului nemărginit, iar creatorii de excepție, intuind acest lucru, încearcă noi expresii spre a le scăpa de umilința supunerii. Așa cum Pascal credea că efortul pe care-l face, de a se dezrobi de rațiune, e salvator pentru sine și poate fi un exemplu, Nichita Stănescu parcurge traseul dinspre imaginație spre rigoarea rațiunii, retrăgându-se în motive literare noi ori conferind alte valori celor deja existente și îndelung numite. Axioma biblică, conform căreia oricine poate cunoaște adevărul dacă îi este arătat, nu mai are valoare pentru că ceea ce interesează este cine a creat adevărul arătat. Cum poetul și-a creat propriile-i adevăruri într-un limbaj personal, efortul de ornare a lumii create deja pe temeiurile iubirii poate fi în aceeași măsură fie semn al dezamăgirii, al refuzului de-a mai crea, fie dorință de simbolizare a creației, care să genereze, după gestație, alte lumi de la coduri stabilite de el. Suprem orgoliu de-a schimba din temelii datele lumii. Așadar lipsa rațiunii nu naște monștri, ci o altă alcătuire.

De altfel, Platon însuși îi spunea lui Diogene că nu poate vedea Ideile Absolute pe care doar le intuiește, iar Plotin avea bunul-simț să nu clameze un adevăr definitiv, același pentru toți. Universul poetic se infuzează pe rând, dar temeinic până în ultimele sale volume, cu ideea că orice univers ar crea prin numire, el este joc, o iluzie sau cel mult o lume imperfectă ce este mereu refăcută fie prin iubire (ca în primele volume), fie conceptual (ca în ultimele volume), iar drumul dintre cele două lumi este căutare ba prin imaginație, ba prin rigoare. (*Laus Ptolemaei, Necuvintele, Un pământ numit România, În dulcele stil clasic*)

[1] Lev Șestov, *Noaptea în Grădina Ghetsimani*, Ed. Polirom, Iași, 1995, p. 56
[2] Lev Șestov, *op. cit.*, p. 57

Alături de motive literare existente anterior (cuvântul, zborul, cercul, vocale şi numere simbolice), apare motivul pietrelor, cel al oaselor – motive existente sporadic şi la început, dar acum recurente, anunţând o întoarcere spre temelii, pentru a lua creaţia de la capăt, reformulând-o. Exigenţa pascaliană privitoare la raţiunea care trebuie să se umilească, îl repune, oarecum, în drepturi, pe Ptolemaeu. Invocând supremaţia raţiunii, Descartes acordă, de fapt, statutul romantic visat al poetului: acela de a fi asemeni divinităţii prin crearea unor universuri compensative la lumea reală. Deschide o breşă romantică într-un clasicism ce pare de o fermitate imobilă: dacă legea raţiunii stă deasupra divinăţii şi a omului, misterul divin dispare, oamenii vor fi deopotrivă cu zeii, îşi vor inventa lumile şi misterele, idee nuanţată mai târziu de Hegel. La început, Nichita Stănescu se dovedeşte om al timpului său, vorbind într-un limbaj al realităţii citadine, sublimat de cunoştinţele în domeniul fizicii cuantice. În termeni hegelieni, exprimă "nu adevărul, ci numai ceea ce Spiritul Universal doreşte, la un moment istoric dat." (Şestov, p. 94). Întorcându-se la Ptolemaeu, poetul îşi transgresează timpul, iar apoi aduce lumea în "noduri şi semne" pe temelia "pietrelor şi a oaselor". Stănescu reface mitul povestit de Anaximandru: lucrurile au ieşit în lume din izvorul prin care şi-au cucerit existenţa individuală (chiar dacă nu prin voinţă proprie ca în mitul antic, ci prin cea a poetului), comiţând un act de sfidare pentru care trebuie să plătească cu nimicirea. Aşa cum spune Plotin, originea răului stă în îndrăzneala de a particulariza, astfel că poetul va merge, rând pe rând, nu spre numirea creatoare, ci spre generalizare, corectare a particularului, când cuvântul nu se va reînnoi prin lucruri, ci prin sine, ajungându-şi sieşi. Spinoza va relua ideile carteziene, specificând diferenţa de netrecut dintre raţiunea umană şi cea divină; deşi este, în esenţă, un discipol al lui Descartes, el îi acordă divinităţii propria raţiune, diferită de cea carteziană care guverna egal omul şi zeul, privându-l şi mai mult pe artist. Proclamând matematica drept unică deţinătoare a posibilităţilor umane de a accede la adevăr, el instituie hegemonia lui **1**, nu şi a lui **A**. Dacă Nichita Stănescu mai crede, în aceste volume, că sunt posibile, fie si sporadic, momente perfecte de întâlnire a semnului lingvistic cu cel matematic, mai târziu va acorda şi el tot mai puţină încredere acestei vocale-matrice, încă prezentă şi care umanizează lumea, ne-o apropie, pentru că "la început a fost cuvântul". (*Evanghelia după Ioan*, 1,1).

Rând pe rând, **1** şi **A** nu se mai identifică în plan semantic, ci se resping. Deocamdată îi este aproape şi ideea că "spiritului îi este proprie credinţa, iar voinţei – dragostea" (Pascal) Dar nu mai este aceeaşi dragoste încrezătoare care naşte lumea, ci una minată de ideea că lumea e întruchipare prin nesupunere din starea iniţială perfectă. Pascal[1] pune problema timpului subiectiv şi obiectiv cu mult înaintea lui Bergson, vorbind despre personalizare atât în receptarea unei opere, cât şi în felul de a considera lucrurile: "Cei ce judecă o operă pe bază de reguli sunt faţă de ceilalţi întocmai ca cei ce au un ceasornic, faţă de cei ce nu-l au. Unul spune: sunt două ore de când stăm aici. Celălalt zice: nu sunt decât trei sferturi de oră. Îmi privesc ceasornicul şi spun unuia: te plictiseşti; iar celuilalt: timpul nu ţi se pare lung deloc, căci este o oră şi jumătate; şi-mi râd de cei ce spun că lor li se pare timpul lung şi că eu judec potrivit fanteziei mele. Ei însă nu ştiu că eu judec după ceasornicul meu." (Pascal)

Astfel, imaginaţia e dreptul la individualitate, în afara căreia nu există nici operă, nici lectură adevărată.

IMAGINAŢIE

"Bine se face că nu se adânceşte părerea lui Copernic..." (Pascal), idee ce ar putea avea drept urmare firească volumul *Laus Ptolemaei*. Imaginarea unor dialoguri avându-l ca interlocutor pe însuşi Ptolemaeu, "învăţatul dintre învăţaţi cel mai mare" dă impresia că cititorul însuşi este părtaş la dialogul în care, ca parte a omenirii, este repus, măgulitor, în centrul universului, irezistibilă ispită în care autorul mărturiseşte modest "consolarea de a fi coautor/ al marelui Ptolemaeu." Criza de timp figurată în *11 elegii* şi-n *Oul şi sfera* este, aici, sursa imaginaţiei, a fanteziei, iar rigoarea este consecinţă a bunului-simţ: "contemplarea distruge bunul-simţ [...]/ bunul-simţ este pricina raţiunii." Poemele din acest volum constituie locul de întâlnire a ceea ce a fost şi va fi lirica stănesciană. Lucian Raicu remarcă: "... o dată cu *Laus Ptolemaei*, Nichita Stănescu ajunge la o comunicare desăvârşită a singularei sale viziuni (a omului şi a lumii văzute din afara lor!) la o echilibrată (dacă se poate imagina, dar iată că se poate) integrare a nefirescului în firesc, a neverosimilului în verosimil, a

[1] Pascal, *Cugetări*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1992

«alarmantului» în peisajul comun, intim."[1] Constatarea, datorită raţiunii, a faptului că poziţia noastră în univers nu este una privilegiată, lezează fiinţa şi pune sub semnul întrebării nu eficacitatea metodei, ci finalitatea ei: "Obsedat de ideea relativităţii (la nici un alt poet român negaţia nu stă mai aproape de afirmaţie), Nichita Stănescu face dintr-o eroare cunoscută, dezvăluită cu mari eforturi pentru că era apărată de «bunul-simţ», o imprevizibilă metaforă pentru a elogia creativitatea. Ptolemaeu, «învins de toată istoria», «cel mai bun învins», se confundă cu poetul şi cu creatorul în general, pentru că înainte de adevărul ultim şi l-a imaginat, l-a visat şi l-a apărat, pe al său."[2]

Portretul lui Ptolemaeu este alcătuit din superlative, dar calitatea supremă este lipsa de apetenţă pentru raţiunea care nu aduce nici o bucurie ochiului prin noi alcătuiri, ci doar o ordonare descurajantă a celor vechi: "El e: duşmanul raţiunii,/ pentru că raţiunea nu se poate vedea/ cu ochii." (*Despre înfăţişarea lui Ptolemaeu*) Rând pe rând Nichita Stănescu se identifică subtil cu Ptolemaeu, fiind mai mult decât coautor ori continuator al său, cum va proceda în câteva poezii din volumul *Necuvintele* faţă de Eminescu: "Atât despre Ptolemaeu,/ Atât despre mine."

Ieşirea din contemplaţie este o condiţie a găsirii împlinirii; este sfatul pe care poetul îl dă după ce, de bună seamă, a încercat şi experienţa contemplaţiei. Dar nostalgia zborului entuziast prin univers, aripile de înger ale materiei revin ca amintiri ale desăvârşirii, estompând când şi când sentimentul eşecului: "Dau sfat:/ contemplarea şi firile pe măsura ei/ să-şi găsească pricină de a fi/ să se amestece, să părăsească staticul." (*Despre firile contemplative, despre ce spun ele şi despre unele sfaturi pe care am a le da*) pentru că "raţiunea strigă în van, ea nu poate da un preţ lucrurilor." (Pascal) Astfel, Nichita Stănescu are curajul de a lăsa Pământul în centrul universului, chiar dacă motivaţia în termeni poetici nu e tocmai fericită, situându-se în vecinătatea silogismului: "Ptolemaeu a crezut în linia dreaptă./ Ea este./ Numără-i punctele şi dacă poţi/ spune-mi/ câte sunt.// Ca să te îndoieşti de linia dreaptă/ Trebuie să ştii mai întâi din câte puncte/ e făcută." (*Despre viaţa lui Ptolemaeu*) Vorbind despre lirica măştilor, Ioana Em. Petrescu vede în Ptolemaeu un alter-ego al poetului; şi are dreptate, pentru că poetul parcurge drumul de la admirator al lui

[1] Lucian Raicu, *Structuri literare*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 261
[2] Alexandru Andriescu, *Traiectorii lirice*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1974, p. 255

Ptolemaeu, la "coautor", până la simbioză cu acesta: "...Ptolemaeu, Euclid, Cantor – sau, anonim şi omniprezent, «îngerul» ori «El» – sunt tot atâtea măşti lirice purtate de una dintre feţele eului dedublat, cărora li se atribuie «false citate», cărora li se împrumută, din interior, o ipotetică voce ca suport într-un perpetuu, murmurat dialog lăuntric."[1] Astfel,Ptolemaeu este o faţetă a Creatorului într-o epocă a cunoaşterii intuitive, o epocă ce se iubea pe sine şi nu se punea sub tirania raţiunii: "Când s-a născut Ptolemaeu/ pământul nu era în nici un fel,/ când a murit/ pământul era drept ca palma." (*Despre viaţa lui Ptolemaeu*)

Gestaţia pregătitoare după receptarea plenară a concepţiei ptolemaeice re-anunţă aducerea materiei în gândul care a creat-o: "Şi-mi închid sub tâmplă gândul/ şi-mi închid în ochi privirea/ şi în nară tot mirosul/ care-adulmecare firea." (*Trecerea de la noţiuni la poezie, împotrivire la aspectul pietros al versurilor de până acum*) – "dulcele stil clasic" e foarte aproape! Însuşi titlul mărturiseşte efortul schimbării, totuşi, prea explicit pentru a nu trezi suspiciuni.

Această etapă, a oscilaţiei între rigoare şi imaginaţie, este punctul nodal al celor două tipuri de eterizare din lirica sa: suavizarea materiei, o bizară plasticitate diafanizată pe de o parte, apoi sterilizarea, negarea alcătuirilor de până acum, alungarea lor înapoi, în minte, pe de cealaltă parte.

Gilbert Durand în *Structurile antropologice ale imaginarului* vede în cerc (şi-n sinonimele sale grafice, lingvistice, culturale) atât semnul perfecţiunii, cât şi pe cel al pericolului morţii, al regresiei prin faptul că-şi este suficient sieşi... Este un semn al intimităţii şi al intimizării, în opoziţie cu figurile unghiulare care comunică cu exteriorul: "O, idee meschină de sferă/ n-ar exista decât pentru învinşi, -/ monotonia şi pericolul/ de a locui pe o sferă/ ar fi numai o poveste/ de speriat nenăscuţii..." (X, p. 48) Cercul – până acum semnul împlinirii, matrice a creaţiei, armonizare a geometriei cu filosofia – este descalificat, îi dă poetului inconfortabilul sentiment al stagnării. A nu mai avea nimic de spus înseamnă a muri. Lumea cercului este una creată prin iubire, entuziasm, implicare, o lume alcătuită dionisiac, dar receptată apolinic. Punctul generator de lumi ca-n eminesciana *Scrisoare I* este A, 1, este voinţa, este fantezia creatoare: "Aleph! Iată punctul din care/ se vede sensul întregului, ca şi cum/ sensul ar fi însuşi întregul." (*Aleph la puterea Aleph*)

[1] în vol. *Configuraţii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 230

A, salvatorul

Poezia Necuvintelor încearcă să destituie mobilitatea sterilă când rigoarea trebuie anulată printr-o altă substanţă, deci altă numire: "Ei aveau o vorbire fixă/ şi trupuri zbătătoare/ Ei se prefăceau că există/ fiecare.// cuvintele erau fixe, ştiu, ei erau din ce în ce mai mobili/ fiecare părând a fi viu/ şi cu toţii utili/ cuvinte fixe erau trupul lor,/ trupurile lor nu erau decât o limbă/ vorbind în limba celor care mor/ vorbirea celor care nu se schimbă." (*Scenă*)

Motivul literei A este constant şi în această etapă de creaţie, este o zonă poetică ce-i conferă poetului siguranţă: "Ce eşti tu, A? tu, cea mai omenească şi/ cea mai absurdă literă,/ o, tu sunet glorios!" (*Pean*) Epitetul "omenească" dovedeşte că limbajul încă umanizează lumea, este un semn al profanului, un instrument de accesibilizare care va dovedi, de fapt, prin epitetul "absurdă" că limbajul, prin prolixitate, poate, cu aceeaşi eficacitate, să ne îndepărteze de Cunoaştere. O dată desfăşurat limbajul poetic, voluptatea dionisiacă a exprimării pregăteşte asediul acesteia: "Cu tine mă lupt,/ în tine azvârl fiinţa mea/ ca odinioară Aheii calul troian/ în Troia." (*Pean*) Iar printr-o comparaţie somptuoasă, litera – "zeiţă" e catalizatorul, figuraţia verticală abstractă a proiecţiei cosmice: "Tu îmi dansezi pe gură/ când mor şi sunt aidoma/ soldatului ridicat şi împins de spate/ de creşterea ierbii spre cer." (*Pean*)

Echivalent lingvistic al oului cosmic, imaginaţia, nu realitatea este fertilizatoare: "şi vreau să nu mai exişti/ ca să fiu liber de vorbire;/ vagin imaginar, A, literă/ borţoasă de toate literele." (p. 8) Aşadar, spaţiu al fanteziei şi al rigorii în acelaşi timp. Ca în credo-ul simboliştilor francezi, semnului lingvistic i se substituie cel muzical, mai cuprinzător, iar efectul este resimţit sfâşietor: "Muzică, tu, cu gheară/ care-mi târăşti trupul pe deasupra/ cuvintelor,/ asemenea mielului păscând iarbă şi/ smuls de vultur." (*Pean*)

***

Heidegger spune despre fiinţă că e o fugă înaintea cuvintelor; când acestea pun stăpânire, încarcerând fiinţa, pentru lupta cu ele sunt necesare "necuvintele". Cuvântul ptolemaeic este instituit în tentativa de resemnificare a lumii, de eliberare prin

resimbolizare înainte ca formalizarea limbajului să distrugă substanţa ei. Consacrat motiv literar al fanteziei romantice, peisajul sublunar este un loc anatomic, la Nichita Stănescu existând frecvente corelaţii de acest tip: "Luna bătând, înaintează, pe cerul gurii/ Ajunge la dinţi în curând/ şi-un zgomot de smalţuri se-aude,/ prelungi cuvinte/ cu şapte capete,/ eliberând." (-*-)

Opusă rigorii, fantezia îndepărtează de moarte, împacă eul cu sinele pentru că viaţa perpetuată, nu moartea, e drumul fără întoarcere: "Fugă înainte, mereu înainte,/ din sfintele patru carcere./ Pântecul mi-e frate, glezna mi-e părinte,/ drumul mi-e fără întoarcere." (*Lupta inimii cu sângele*, IV,) "Viaţa ca o pradă" e un semn al liberului arbitru, fie şi pe o perioadă limitată. Timpul etern e repetiţie, iar inima – ca semn al iubirii integratoare – încearcă să repună stăpânire pe ordinea sterilizată prin raţiune: "Singura mea pradă e viaţa mea./ Ceea ce se întâmplă este în timpul vieţii mele/ Inima mea învinge sângele meu." (V) Iar în *Esitteren* se imaginează biruitor cu propria-i stagnare, acum în topire: "Din nou sunt singur ca o gheaţă/ lăsându-şi marginea-n topire,/ îmbrăţişat cu o viaţă/ a lui «a fi» şi a lui «fire»." Este mişcarea inversă faţă de Elegia hiperboreeană "mai jos, spre Sud, în codrul verde.", spre roata de lumină a lui Enigel.

Poetica discursivă se reinstaurează – prin alt tip de semn, e adevărat -, iar teluric şi celest sunt legate tot printr-o convenţie a fiinţei umane: "dinţii mei au ajuns, şi-acum sclipesc pe cer/ Sus, tot mai sus, Excelsior! M-aud strigând./ Te vei lăsa muşcat de ei în curând/ să-i faci loc lunii să treacă triumfător."

Poemul *Arta poetică* începe cu o referire la poezia *Leoaică tânără, iubirea* din volumul *O viziune a sentimentelor* – care este simbolul unei întregi evoluţii a sinelui, aşadar a universului poetic: "Sunt aşteptat de către o ventuză/ m-aşteaptă dintele cel alb, rânjit/ cel al leoaicei, stând lehuză,/ cu foamea transformată-n mârâit." Întru schimbarea şi întregirea registrului liric caută, prin sonorităţi argheziene, experienţa "esteticii urâtului": "să mi se dea: ciupercă otrăvită/ plaur, omag şi lapte de cucută/ Să mi se dea din puroi pepită/ gură cu limbă smulsă, mută." – care, alături de evocarea unor motive romantice (luna, călătoria cosmică), dezmărginesc.

Numele seriei de poezii *Râsu' plânsu'* din *Necuvintele* aduce rezonanţele balcanice ale alternanţelor în consubstanţialitate. Această impuritate a stării de spirit conferă o sugestie seducătoare de inefabil care permite jocul imaginaţiei altfel regizat de

"necuvinte", salvator şi înnoitor. Fiinţa este acum nefiinţa ce permite, datorită imaterialităţii, alte lumi, altă ierarhizare, numită prin necuvinte: "Dovadă că nu pot vedea fără martori/ e copilăria, adolescenţa mea,/ dublând nefiinţa acestei secunde,/ cu nefiinţa ei de cândva.// Ah, râsu' plânsu',/ ah, râsu' plânsu'/ mă bufneşte când spun/ secundei vechi putrezind în secunda/ de-acum." (*Râsu' plânsu'*) Poezia ca metonimie este refuzată, ea nu mai este consecinţă a trăirilor, ci Trăirea: "poezia nu este lacrimă/ ea este însuşi plânsul." (*Poezia*)

Trei, număr magic al trinităţii divine, perfect, dar în acelaşi timp număr impar, deschis: "Noi suntem doi, tu eşti singură,/ de-aceea te lăsăm să faci ce vrei tu. [...]/ Noi doi suntem două ramuri ale tale/ una izbucnită spre lună,/ din dragostea ta pentru cer./ Alta izbucnită din pântecul tău,/ din dragostea ta pentru pământ." (*Cântec de trei*) Simbol al dezintegrării cosmice, el este creaţia materiei, definită în termeni bergsonieni, ca anorganic repetitiv cu atributele iluziei. Doar Unicitatea poate coordona. Finalul prea puţin inspirat al poemului contrazice ideile anterioare pentru că "un lucru aidoma altuia" nu poate fi aducător de fericire, ci de iluzie, ratând mereu revelaţia: "Noi şi cu tine am vrut mereu să fim unul./ Dar materia care urăşte adevărul/ ne-a pedepsit şi ne-a făcut trei./ Noi suntem doi şi tu eşti singură/ de aceea tu ne stăpâneşti,/ de aceea tu eşti regina/ pentru că noi doi suntem la fel./ Iar un lucru aidoma altuia nu există/ decât în monotonele povestiri despre fericire." sau "Trei pomi verzi în palma mea,/ unul de piele, altul/ de tăceri. De apă grea,/ cellalt, înverzind înaltul." (*Cântec*) – aproape o parodiere a fluierelor mioritice fluidizând comunicarea terestru-celest.

Adjectivul "nenăscut" ori sintagme ce sugerează existenţa în viitor sunt acum recurente; nu prezentul, nu timpul etern, ci viitorul altfel este ordinea firii: "Laşi mirosul tău în aer/ [...] dintr-un secol nenăscut/ [...] şi îmi pari că eşti aievea/ ploaie aspră, fraged nor,/ dulcea mea antichitate/ dintr-un secol viitor." (***), sau "Devine loc dunga subţire de tăcere/ şi de sub palma lată a mea, umărul tău/ cu şuierat de tren se smulgea surzitor/ spre un tunel, spre vid, spre hău,/ spre-un chip neinventat, trăind în viitor." (*Mânie lentă*) sau "Depărtarea se face roată cu zimţi/ pe fusul de taină – al auzului meu,/ rupând din amorţitele minţi/ ale încă nenăscutului zeu." (*Depărtarea*) Echivalent al increatului, al oului originar, dogmatic, nenăscutul sacrifică materializările sale temporare – condiţie a

prospeţimii perpetue -, pământul care duce "de mânere o urnă/ cu inima smulsă, a noastră." Moartea nu stă în firea lucrurilor şi după reluarea motivului biblic al trădării din Grădina Ghetsimani, Nichita Stănescu îl aduce pe cel al învierii lui Lazăr; forţa cuvântului poate produce învierea ca pe ceva firesc şi ca răsplată a forţei de-a imagina, nu ca pe o minune – o modalitate de ieşire din impactul ontologic: "Pentru că-mi imaginez aceasta/ el mi-a spus:/ lege înseamnă a avea două mâini/ [...] Se face seară, se face umbră/ Stai întins, n-ai să mai stai/ ai să fii pentru că erai/ el mi-a spus: scoală-te/ umblă." (*Legea*) Salvarea ca jertfă de sine a instituirii unui nou semnificant, nu doar a unor noi semnificaţii: "El era făcut să fie pradă,/ pradă a cuvintelor alese, -/ cu un şoim pe ultima silabă." (*Eu, adică el*)

Poezia *Necuvintelor* este procesul de limpezire şi de nouă numire a ordinii ptolemaeice; creând cu fervoare lumea, ajung, prin forme, să se îndepărteze de ea. Soluţia este neoromantică, într-o expresie de o tulburătoare simplitate: consubstanţialitatea om-natură, în care natura este aceeaşi "cutie de rezonanţă a sufletului uman": "El a întins spre mine o mână ca o frunză cu degete./ eu am întins spre el o mână ca o frunză cu dinţi./ El a întins spre mine o ramură ca un braţ./ Eu am întins spre el braţul ca o ramură/ El şi-a înclinat spre mine trunchiul/ ca un măr./ Eu mi-am înclinat spre el umărul ca un trunchi noduros./ Auzeam cum se înteţeşte seva lui bătând ca sângele./ Auzea cum se încetineşte sângele meu suind ca seva./ Eu am trecut prin el./ el a trecut prin mine./ Eu am rămas un pom singur./ El/ un om singur."

Alternativ cu invazia "cuvântului împietrit" apare, şi-n volumul *Un pământ numit România,* elanul continuării fiinţării prin cuvântul dinamizat de sentiment şi de prospeţimea mirării:"Însă pentru cei ce suntem aici/ în viaţă, întregi şi în lucrare,/ cuvintele au lama de brici/ intrând în miracol cu tandră mirare." (*Cu colţul inimii*) Declamarea apartenenţei la un spaţiu lingvistic, etnic şi nu la cel cosmic se face pe coordonatele mirării: "Să-ţi vezi inima zburându-ţi/ pe sub coaste mari, cereşti,/ gândul tău mirat pe gându-ţi/ să-ţi şoptească: eşti şi eşti!" (*Din Carpaţi*) Tristeţea metafizică a "oului negru" ori a "gălbenuşului mort" nu-şi lasă umbra nici pe timpul mitic, dar nici pe cel istoric. Sincer sau programat? Greu de spus. Festivismul liric la un mare poet poate înşela prin tonuri rafinate. Sentimentul datoriei capătă rezonanţe argheziene contemporaneizate când poetul, citadin prin excelenţă, îşi

alcătuieşte "testamentul" pornind de la date prin care nu prea convinge că îi sunt aproape: "Ci iată lauda plugului prin care/ noi înşine prin noi ne-am fost arat,/ să dăm dreptăţii de mâncare/ nu în vorbiri, ci viu şi-adevărat." (*Text*) Necesitatea ancorării în real o transferă celui care-l susţine material. "Forma milenară" nu e increatul volumelor anterioare, acesta este desacralizat în "cap, trunchi şi membre": "Mi-ar plăcea şi mie să visez,/ spuse brutarul,/ şi să fac pâini în formă de inimă/ sau pătrate./ Dar eu lucrez nu pentru vis,/ ci pentru foamea cea milenară,/ pentru omul compus/ din cap, trunchi şi membre..." (*Inima în luna lui mai*) Lumea creată de poet s-a autonomizat, s-a prăbuşit în material prin autonomizare, păstrând, dureros, năzuinţa spre vis. Creând neîncetat, privilegiul creaţiei nu s-a infuzat şi obiectelor create. Realului răsărit prin iubire i se refuză iubirea ("forma de inimă" a pâinii). Forţa creativă a imaginaţiei rămâne un apanaj elitist. Viaţa se defineşte în acest volum la nivelul teluricului, care nu dă mari bucurii, dar nici tristeţi abisale. Sunetul iniţial nu-şi rămâne sieşi, ci luminează concretul, care se substituie imaginaţiei: "Zăpezi eterne, dorurile mele,/ de piatră trupul meu, şi de pământ,/ timpul surâde printre stele/ surâde «S» din vorba «sunt»." Aşadar *vorbă*, nu *cuvânt*. La cumpăna dintre ani e şi ceasul de cumpănă al creaţiei, când privirea şi ochiul, vorba şi cuvântul, ideea şi materia pornesc pe căi diferite, imaginaţia este trădată de alcătuirile ei. Lipsa manifestării nu e moarte, ci încă posibilitatea întoarcerii în imaginaţia visătoare; între universurile reale şi cele compensative este pe cale de a se instaura înstrăinarea, iar visarea poate fi locul salvator de întâlnire: "Şi mai fac o urare:/ ochiul să nască ochi, privire,/ urechea, auz, tâmpla, gândire,/ somnul din cuvinte, visare./ Vine noaptea de Anul Nou,/ ne prefacem că trece timpul,/ dar el nu trece, Olimpul/ stă nemişcat în ecou." (*Oraţie*) Gestul orfic, permanent sugerat, secondează încă valenţele imaginative: "Melodia întindea spre tine/ braţele ei feline, braţele ei reci,/ şi n-am simţit când te-a-mbrăţişat/ cu îmbrăţişarea/ pe care uneori ţi-o dă înserarea/ electric şi-ntunecat." (*Muzica*) Alteori imaginaţia are sensul degradat de imagine, iar visarea melancolică e prea dezamăgită, epuizată pentru a mai căuta momente de împăcare: "Era o melancolie, un fel de tristeţe,/ un fel de gol străbătut de o dorinţă imprecisă,/ un fel de decădere a gândurilor către imagini." (*Evocare*) Puterea creatoare are limitele materiei alcătuirii şi astfel poetul se simte prizonierul alcătuirii lumii sferice pe care a ţesut-o

în jurul său cu demiurgic elan. Gestul de apărare e van: "În jurul meu mă încolăcesc/ ca să nu-mi dau voie spre sferă/ aidoma verdelui în jurul frunzii/ obligând-o să fie plană şi efemeră./ [...] Mă ţin cum sunt, neizbucnit,/ pedeapsă ispăşind era,/ că m-am gândit, că nu m-am fost gândit/ să fiu, să nu fiu şi să fiu o sferă." (*Stare*) Această "neizbucnire" ce-şi propune, programatic, descriptivul, nu creativul pregăteşte dulcele-amar stil clasic. Salvarea este mutarea centrului sferei, cu acelaşi îndrăzneţ gest demiurgic. Lanţul facerilor, cu toate acestea, îi scapă, iar imaginaţia nemărginită aparent, este limitativă şi repetitivă. Imparul deschiderii tuturor posibilităţilor se dovedeşte o amăgire. După epuizarea lor, nu rămâne decât întoarcerea la matcă, de unde jocul continuă. Unicitatea etnică a structurării experienţei colective este iluzorie, atunci când poetul este cinstit cu sine: "Aleg o sferă în care mă înscriu,/ loc al luptelor de seară/ între tot ce este viu/ şi tot ce-ar putea să moară.// Aleg o sferă. Centrul ei/ îl mut din inimă-n afară/ încep deci luptele de trei/ de cinci, şi seria impară// cea care neagă ne-mpărţind/ în jumătăţi mereu perfecte/ albul şi negrul, azmuţind,/ şi oblice-nfruntări, directe." (*Alegerea sferei*)

Truda schimbării are şi luciri victorioase când se înscrie pe alte coordonate, dătătoare de speranţă; dar e lumea de mai târziu a "măreţiei frigului" unde misterul e totuna cu singurătatea dezolantă: "Deodată a venit schimbarea./ Ochiul a-nceput să vadă linii/ drepte şi scurte între distanţe,/ aripi de avion, şuruburi, aluminii./ Dar ce singurătate pe roţi/ de camioane alergând sub stele,/ şi ce acută vizibilitate/ în lăuntrul inimii mele." (*Cântec*) punctată când şi când de refugiul în solidaritate. Lipsit de orgoliul unicităţii, generator de frustrări şi de durere, cu limpezime afirmă, simplu, în afara raţiunii ori a imaginaţiei, ca pe un dat de bun-simţ: "Au vrut să nu mai fim./ Iată-ne. Suntem./ Şi am găsit pentru suntem/ cele şase litere necesare." (*Oase de oameni*)

Şi "dulcele stil clasic" aduce motivul **pietrei** ca substitut al locului iniţial al cărui sine nu cunoaşte ispita desfăşurărilor romantice. Urăţenia lumii care-şi refuză încercarea de dez-mărginire prin umanizare este dezolantă. Salvarea provizorie este eliberarea în graţie a materiei: "Urăsc orice piatră şi invidiez/ orice bucată de materie;/ n-apuc să mor şi înviez/ şi mi-e urât şi mă sperie/ liniştea sinelui lor/ strâns cu însuşi în braţe..." (*Atica*) Persiflarea programată a romantismului nu convinge: "De ce n-aş crede că exişti/ tu ce respiri în unde,/ tu singura, văzuto doar. cu

ochiul/ triunghiular, din frunte." (*Mult vechii de romantici*) Teama că lumea ordonată e o iluzie şi că tot imaginaţia salvatoare e soluţia, răzbate mereu: "Sfera asta nu e sigură, vă spun,/ să ne facem roţi la gândire,/ imediat şi acum/ şi la «a fi, fire»." (*Eu cred că da*) Formele de infinitiv lung şi scurt ale verbului, numire a manifestării oricărui punct iniţial. Înaripata gândire romantică e acum "gândirea cu roţi". Limbajul năvalnic contemporaneizat traduce mereu o tensiune a numirii, un sentiment al faptului că opţiunea pentru clasic, programată, iar nu spontană, îl pune, ca poet, în pericol. Aşadar face mereu apel, prin felurite modalităţi, aşa cum am mai amintit, la gestul orfic: "Eu nu te văd, ci te imaginez întruna/ şi nu te-aud, ci te murmur, te cânt/ Te-mpodobesc pe tine, stăpâna, stăpâna/ vieţii mele şi vieţii lui «Sunt»". (*Dulciferarea legii*) Orficul e secondat, de obicei, de ludicul gestului ori al limbajului, ca de pildă titlul acestui poem al cărui termen prim este găsit prin joc analogic. Raţiunea care operează cu legi şi concepte, care creionează contururile clasice (încă din *Ars poetica* lui Horaţiu), este cu delicateţe subminată. Pietrificarea e fals simbol al solidităţii existenţei, iar ieşirea din această capcană se face tot prin limbaj, chiar dacă suavitatea cântărilor devine lătratul celui care fie se apără, fie se răzvrăteşte, fie anunţă pericolul – al morţii cuvântului născător: "Eu sunt o piatră-n strigare, o piatră, -/ eu înger eu sunt, care latră/ O dată/ şi încă o dată/ şi încă o dată... " (*Şi adevărată, – şi jucată*) Verbe ca "a lătra", a rage", "a urla" caracterizează mai bine o stare de indecizie, între apolinic şi dionisiac, între raţiune şi imaginaţie. Lipsa de acum a fericitei contopiri între lucrurile lumii, între membrii cuplului – cum era la început – este semnul unei crize în care lipsa momentană a soluţiei este dureroasă: "Tu nu eşti./ Eu nu sunt./ Aer şi pământ./ M-aş înclina, te-ai retrage/ în beregata unui leu care rage." (*Stare*) Soarele – expresia însăşi a apolinicului –nu germinează, aşadar nu are valenţe creative, ci doar ordonează cu înţelepciune: "Ce cântec? Greaţa de piatră borţoasă/ de soare cu lumina-n pântec/ de gândire ţestoasă." (*Somn*) Experienţa "dulcelui stil clasic", limitativă prin virtuţi, eşuează pentru că poetul nu şi-o poate apropia structural; pentru că numai "forţând în numele speciei umane, porţile misterului"[1] poate conta în orchestrarea cosmică.

[1] Constantin Ciopraga, *Între Ulysse şi Don Quijote*, Ed. Junimea, Iaşi, 1978, p. 159

În umbra rigorii

Nepermiţând a da noţiunii de "contemplaţie" interpretări ale dinamismului creator, imaginativ, poetul o identifică ferm printr-o construcţie opoziţională, utilizând până şi apozemul "adică", de o valoare poetică îndoielnică. Contemplaţiei îi lipseşte componenta admirativă, extazul în faţa noului şi a frumosului: "Contemplaţia, adică staticul firii,/ Cel care din plictiseală se schimbă pe sine/ criza de timp, adică,/ starea firii care din oboseală/ rămâne-mbrăcată în vechea sa haină,/ în scutecul naşterii sale." (*Prelecţiune*) Dinamismul este steril tocmai prin lipsa de entuziasm, de pasiune care operează schimbări formale, faţete ale chipului originar. Nevoia argheziană de a găsi dovada palpabilă a existenţei Divinităţii este aici o necesitate a concreteţei formelor ca probă a vieţii, nu simpla simbolizare epuizată a lor:"pentru poet, cuvintele au consistenţă şi răsunet independent, sunt adevărate «obiecte cosmice», în vreme ce lucrurile obişnuite nu sunt decât «exacerbarea vidului»"[1]. Această coajă a lumii, încifrată în loc să fie dezvăluită, poartă răspunderea marii umiliri, aceea în care "Raţiunea a mutat pământul/ din mijlocul existenţei/ şi l-a făcut să se rotească/ în jurul soarelui./ Raţiunea a demonstrat aceasta, cu cifra,/ dar nu şi cu înfăţişări ale cifrelor.// Dau sfat: cei care au pus pământul/ să fie slugă soarelui,/ să-i caute justificare." (*Despre firile contemplative, despre ce spun ele şi despre unele sfaturi ce am a le da*)

Sfera nu mai este loc al perfecţiunii, ci limitare disperată: "Încă mă mai face/ să roşesc de ruşine/ de vina/ că am lăsat cu bună ştiinţă/ minunatul, neverosimilul, nesfârşitul pământ/ să devină sferă." (*Despre moartea lui Ptolemaeu*) Zorii ştiinţei înseamnă, paradoxal, limitarea condiţiei umane, ca orice cădere din gândirea mitică. Simbolistica cercului nu e pusă doar sub semnul îndoielii, ci este de-a dreptul blamată: "Cerc tu, idee/ a mediocrităţii,/ calotă sferică, tu,/ burghezie a sferei,/ cercburg/ cercburg/ sân de apă umflată de peşti/ cercburg, nelinişti/ de superficialitatea unor valuri/ mărunte ele însele,/ meschin tu însuţi." (*Împotriva mării*, I) Cerc şi mare, recurente simboluri ale morţii: "Alge bolnave,/ fluturi marini ai mirosului,/ Cerc de jurîmprejur,/ şi

[1] Marin Mincu, *Generaţii şi creaţie*, E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 22

numai cerc şi numai cerc." Sau:"Pământul, aerul, focul, da!/ Apa nu!" (XI) Semnificaţia specială a apei la Nichita Stănescu, ca loc al morţii, nu al germinaţiei universale ("viaţa nu s-a născut din apă") se păstrează şi-n această etapă, asociată cu semnificaţia dată de Thomas Mann conceptului de "burghez" – ca limitare a spiritului. Aşadar, soare şi apă, două elemente în mod clasic ale facerii, ale germinaţiei, la Nichita Stănescu înseamnă contrariul (aşa cum am văzut în subcapitolul precedent).

Lupta pascaliană cu raţiunea este elogiul adus lui Ptolemaeu – elogiul timpului mitic, când semnul poetic şi cel matematic nu-şi căutau, separat, nefericita identitate, nu cunoşteau scindarea ca prim semn al dorinţei raţiunii de a se opune fericirii dată de iluzie. Ca-n *Memento mori,* mitul (Ptolemaeu) este învins de istorie: "Învins de toată istoria,/ învins de oricine,/ lipsit de un unic duşman,/ prezent/ la carul de triumf al oricui..." (*Pledoarie*)

Posibilităţile sugerate de geometria triunghiului sau a pătratului prin deschiderea datorată unghiurilor, deci şi a unor multiple perspective, se substituie cercului. Perfecţiunea, ca certitudinea, constituie otrava creaţiei: "Triunghi, pătrat,/ voi sunteţi forme ale libertăţii de gândire,/ cercul, calota, cerburgcel cu fiinţe/ care merg cu picioarele pe cer/ şi cu fruntea în nămolul miezului..." (III) Recurenţa noţiunii de "limitat", opusă celor de "aripi", "înălţare" etc. din primele volume, arată schimbarea atitudinii poetului faţă de o lume gata creată, care nu mai este lumea lui "fiind"; unde oraşul-cerc este "nefrumos, limitat, sclav fără aripi/ lanţ fără verigi/ sare, sare/ fără cristale." Sentimentele omeneşti, oricât de intense, sunt nefireşti, deci mărginite. În lupta cu efemerul, cu noua facere nu mai este suficient afectul, ca până acum, ci năvălirea imaginaţiei: "Şi numai dacă plâng/ mi s-ar uda faţa,/ dar şi aceea ar fi o lacrimă limitată./ Tristeţea e o limită." (IV) Fiinţarea ca repetiţie este falsă, este existenţa lui Iona, din parabola prelucrată de Sorescu, în burta peştelui. Loc de popas sau de trecere, pământul pierde, pe rând, elogiile lirice ale eternităţii: "A muri într-o cutie sferică,/ desperare, o, limită,/ egoism şi bancă a cosmosului/ în care a fost depusă nu limita,/ ci limitarea." (VII)

Lupta cu ideile consacrate, chiar şi cu ale sale, vizează ochiul, loc poetic, în trecut, al zămislirii: "Măcar de-ar fi ochi,/ dar ochiul, el însuşi meschin,/ e sfărâmat prin pupilă/ spre înainte." (VIII) Moartea însăşi e limitare şi consecinţă a statutului ingrat al omului ("maţ al zeului bolnav" sau "maxilar al zeului răcnind"), pe

un pământ slujind soarele, iar nu asemeni lui. Dulce răzbunare poetică e momentul contestării statutului germinativ al acestuia. Pierderea poziţiei privilegiate se reflectă asupra omului ce nu-şi mai este stăpân.

În poemul în şase părţi *Lupta lui Iacob cu îngerul sau despre ideea de "tu"*, **tu** şi **eu** îşi cer dreptul la o existenţă de sine-stătătoare, în care cuvântul n-a făcut decât să încurajeze înstrăinarea văzută ca dorinţă de ordonare riguroasă a obiectelor lumii; paradoxal, ordine ce nu permite unitatea, care ar presupune fluxul afectiv, încorporator: "Se zbătea în mine «tu»/ «tu», pleoapă, te zbăteai,/ tu, mână,/ tu, piciorule, te zbăteai/ Numai numelui tău nu-i spun «tu»." Râsul care domină frica, precum în *Numele trandafirului* de Umberto Eco, ar putea umaniza alcătuirea a cărei dorinţă de ordine o duce la înstrăinare: "«Ai râs»./ Eu am tăgăduit şi am zis:/ «N-am râs». Căci mi-a fost frică." În ciuda nenumăratelor posibilităţi de desfăşurare, de voluptate a numirii lucrurilor lumii, oricât de opulente ar fi ele reprezentate prin materialitatea cuvântului, nimic nu scapă Marii Rigori – care este repetiţia în limitele condiţiei umane: "El mi-a spus:/ Tu te-ai născut pe genunchii mei./ Eu te ştiu de când te-ai născut./ Nu-ţi fie frică de moarte,/ adu-ţi aminte de cum erai/ înainte de a te naşte./ Aşa vei fi şi după ce vei muri./ Schimbă-ţi numele." Cum singur numele rămâne eului, fără a se integra lui **tu**, el păstrează crâmpeie de unicitate, reflexe ale unicităţii divine ale cărei desfăşurări suntem. Finalul poemului, retoric, diluat: "Numele să fie însuşi cuvântul?/ Să fi fost el însuşi cuvântul? El care este mai tu şi tu şi tu şi tu." Obsesia păstrării prin conservare a ordinii, a ceea ce s-a creat, este pusă sub semnul îndoielii, căci pentru a nu dispărea are nevoie de impuls creativ: "Generalul a venit după mine şi mi-a spus: «Eşti singurul care mai poate face ceva; de tine depinde dacă vom fi/ sau dacă nu vom mai fi astfel»." (*Lupta cu cinci elemente antiterestre*) Lipsa cuvântului retrage dreptul exprimării individualităţii, ordinea este salvată prin acordarea unor funcţii necunoscute cuvântului: "Generalul mi-a spus că noi/ nu ne putem lăuda cu victoria/ pentru că ea nu ţine de domeniul comunicării/ de domeniul înţelesului..." Titlul poemului este simbolic, al cincilea element fiind inovaţia, schimbarea structurilor fundamentale ale lumii, efect al intervenţiei artei drept concurent al ierarhizării prime, naturale; tot cinci sunt şi prietenii cărora le dedica volumul *Belgradul în cinci prieteni* – număr al deschiderilor, impar, dar

jumătate a perfecțiunii. General (rigoare, solemnitate), poet (creație) doresc, paradoxal, în aceeași măsură conservarea unei ordini, chiar dacă rațiunile din care o fac sunt diferite. Nu mai există încrederea că noi sensuri ar putea întări stabilitatea lumii: "El, cel din fața mea, el, a rămas/ fără zid în spate./ El, cel de-al cincilea element extraterestru [...]// El a căzut supt,/ fără nimica în spate./ fără zgomot, și portocaliu." Aripa, motiv al elanului cosmic, al încrederii în creație, este, ca la Bacovia, înfrângere abia disimulată în ardoarea luptei cu "cel de-al cincilea element extraterestru" în care învingătorii sunt învinșii: "Dar generalul de multă vreme/ Îmi atârna ca o aripă cenușie/ și moale,/ de șira spinării." Poet și general laolaltă, moment al degradării creației. Și finalul acestui poem este discutabil. Din dorința amplificării paradoxului sau a alcătuirii unui final-sentință nu face decât să creeze o senzație de stânjeneală estetică: "Deasupra mea se auzi o voce:/ -Copil iubit,/ tu ai mâinile pătrate,/ nemurdărite de sânge!"

Și titlurile următoarelor două poeme conțin substantivul "luptă" (*Lupta ochiului cu privirea* și *Lupta inimii cu sângele*) care e, de fapt, ezitarea interioară a poetului, uneori dusă până la paroxism. Voluptății dorinței de mișcare din trecut îi se opune staticul, tăcerea și rănile ei: "Dar eu, pe străzi, și mai puțin crezând/ ca altădată în mișcările de nori/ ci mai degrabă strâns în frig, mușcam/ tulpinile de trandafiri târzii/ cercând să nu-mi rănească cerul gurii/ trufașii spini și limba mea cea mută." Ochiul, asemeni literei "A", păstrează în sine posibilitatea manifestării prin privirea creatoare sau o poate absorbi, fiind suficient sieși. Privirea-fantezie rămâne prizonieră a ochiului, a frigului interior care este rigoarea nemulțumirii de sine: "«O, el, el n-are gură,/ el are-un ochi în loc de gură,/ și se hrănește cu priviri...»// Așa-mi sunase înăuntru versul/ care să-nduplece pe Zeu tindea.../ dar stam în frig ca-ntr-un cilindru/ și n-am mai vrut, în șir, cuvinte/ cu gândul să gândesc." Cum vederea, capacitatea de receptare creatoare a lumii, este dată de privire, nu de ochiul în sine, orbirea și conotațiile ei devin conotații firești: "Ochi în descreștere, privind/ pe dinafară înlăuntru,/ iar dinlăuntru în afară/ numai cuvinte/ oarbe,/ lent șlefuite de mișcarea mării// Orbul de mine/ se apropie de mare."

Semne ale crizei, ale limitării, metaforicele desfășurări de relief corespund – printr-o revizuire poetică a esteticii romantice a rezonanțelor interioare în simbioză cu cele ale naturii – incapacității de a mai trăi ilimitatul fericit din primele volume, unde elanurile

expresioniste ale nevoii ieșirii din sine și ale zborului firesc într-un univers exultant se materializau. Câmpia, reflexul teluric al cerului și generatoare a sentimentului nemărginirii, are epitete ca "neagră", "arse": "N-am cer. Ce e mai departe de mine/ sunt eu, negrul și înlăuntrul./ Cerul meu este de carne neagră./ Cer îngropat.// N-am câmpie. Marginile ei sunt arse." (p. 31) În aceste poeme Ioana Em. Petrescu vede "nucleul biblic al câștigării numelui prin luptă."[1] Rigoarea poate presupune prea puțină personalitate care se probează prin desfășurări, pierderea identității este pierderea posibilității creatoare, pentru că "Eul luptă acum cu îngerul nu pentru a-și schimba, ci pentru a-și păstra numele, care e, spre deosebire de trupul resimțit ca alteritate, singura formă a identității."[2] Așadar "lupta cu îngerul" este lupta cu Cuvântul întru salvare de sine.

Stagnarea nu mai e, din nefericire, increatul văzut ca "viața însăși, în inepuizabila ei naștere"[3]. Poemul este reprezentativ pentru acest volum ce reia "dialectica identității și a alterității, a cuvântului și a ideii."[4] Ordinea ca stagnare este prăbușire spre moarte, cum sugerează Eugen Simion în *Scriitori români de azi*, vol. I. Epuizării interioare îi va corespunde cea exterioară, iar legătura dintre ele se face prin privirea care nu mai are putere de creație, nici de recuperare, ci de anihilare a materiei: "Nu pot să înaintez niciunde./ De la eu la eu distanța/ e acoperită de moarte.// Cade înapoi simțământul/ plecării din sine însuși/ Eu sunt cel care păzește poarta/ ca nu cumva eu însumi să fug.// vine-n întuneric sângele/ purtător de știri smintite,/ ochi întors pe dos, ah, plângându-le,/ gheața, țeapăn de stalagmite." Discursul liric continuă cu conjuncția coordonatoare conclusivă frecventă în proză, prea puțin fericită în poezia lirică, în ciuda motivației epicizării limbajului.

Motivul măștii, al vieții ca teatru din opera eminesciană, este contemporaneizat. Tot ceea ce se caracterizează prin repetiție este, de fapt, stagnare. Bergsoniana lume a anorganicului este pe cale de a sufoca originalitatea, eul profund, singurul capabil de creație, iar acest lucru este resimțit dureros de menirea artistică: "Prea repede se schimbă ceea ce numim/ stări de spirit,/ e ca și

[1] Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 234
[2] *ibidem*, p. 235
[3] Șt. Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, București, Ed. Cartea Românească, 1980, p. 88
[4] Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 88

cum acelaşi mim/ într-o cazarmă ar dormi mereu/ în şirul nesfârşit de paturi suprapuse din lăuntrul meu. [...] Blestem, oricând poţi să începi de la-nceput,/ viaţa ta de nenăscut." (*Mim*) Lumea fără ierarhii morale, a indeciziilor din seria de poezii *Râsu' plânsu'*, nu este o lume a increatului din care, pe rând, ar putea să se desprindă. Rechemarea valorilor create înapoi în matcă este un pericol, căci ele, o dată fiinţând, nu se topesc în creuzetul originar, ci creează confuzie, astfel încât ordinea nu are efectul scontat: "Mim fără limită precisă/ nedespărţind un adevăr de o minciună,/ lăsându-le să doarmă gâtuite/ şi pe aceeaşi pernă, împreună." (idem) sau "dubla Nemesis, moartă/ în brumă şi rouă/ boreală, neboreală/ clatină sus/ sufletul meu deşirat,/ cuie-n palmi de Iisus/ crucificat, necrucificat..." (*Dubla Nemesis*) Creativitatea comunicării sinelui cu sine aparţine unui timp mitic, expresionist, iar ieşirea din acest timp semnifică pierderea sentimentului absolutului, pentru că, aşa cum spunea G. Gană despre lirica blagiană: "Sentimentul misterului cosmic, precipitat în reprezentări magice ori mitice, convertit în sentiment al absolutului şi al valorilor ontologice ale lumii, este în esenţă un sentiment care rezumă experienţa iniţială a lumii trăită de Blaga..."[1] Acelaşi lucru se poate spune despre poezia lui Nichita din primele volume, doar că acesta înlocuieşte toposul rural cu cel citadin, care îi este mai aproape şi în care cititorul contemporan se regăseşte.

Trădarea biblică din Grădina Ghetsimani este prăbuşirea întru renaştere a unei lumi: "Smuls din copilăria comunicării/ sinelui cu sine,/ albul enorm al meu, de Moby Dick/ se lasă harponat." (p. 109) Ioana Em. Petrescu vede în finalul poemului *În Grădina Ghetsimani* "Motivul morţii-nuntă, care primeşte însă aici rezonanţele unei fundamentale singurătăţi a fiinţei umane în lume."[2] Aşadar, poetul este în matca experienţei poporului său, ontologic şi cultural, abia apoi în cea cosmică. Trecerea spre alte sensuri şi alte vorbe care să le numească se face printr-o comunicare nou instituită, a necuvintelor, purificate de sacrificiul christic. Sfera nu e perfecţiune, nu e împlinire; e boala unei lumi muribunde. Rigoarea unei astfel de figuri geometrice e lipsa vieţii, nevoia de altceva: "Apar sfere bolnave, buboase, livide,/ împingând cerul nopţii, apăsându-l într-o parte./ Devin umede

[1] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976, p. 19

[2] Ioana Em. Petrescu, *Configuraţii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 234

fusele pomilor, devin lichide/ şi curg, asprele lucruri până departe." (*Contemplaţie*)

Rigoarea, semn al morţii, e, la nivel lexical, piatră, os şi familiile lor de cuvinte. Privirea, alături de cuvânt, nu mai numeşte creator: "Şir rece de ochi, şir rece,/ cu câte un peşte sprânceană/ orbită de piatră aztece/ la ora nepământeană/ sunt malurile lui." (*Şirul de ochi*)

Poeme cu titluri de compendii filosofice (*Care este puterea supremă ce animă şi creează viaţa*, *Ce este omul?*, *Care-i este originea?* etc.) conţin paradoxuri şi silogisme de tipul: "Omul nu s-a născut şi deci nu va muri" sau "Omul nu a existat şi nu va exista niciodată/ pentru că nonexistenţa îşi este sieşi martoră" – forţează ceea ce ar trebui să fie substanţă poetică, impresia fiind dezagreabilă; sau "Mănânc libelule pentru că nu-mi place,/ gustul lor,/ pentru că sunt otrăvitoare şi/ pentru că nu-mi face bine." Obsesivele referinţe eminesciene revin acum, pe coordonate concesive, şi-n acest volum în finalul unui poem cu note oarecum polemice faţă de *Oda (în metru antic)*. Nichita Stănescu îi neagă fiinţei umane dreptul la individualitate şi o consideră expresia monotonă a aceleiaşi esenţe: "Şi totuşi omul, omul, omul/ este cel care nu crede/ care nu credea/ care nu credeam/ să-nvăţ a muri vreodată." – identificându-se subtil, drept continuator al predecesorului său, cu pretenţia îmbunătăţirii concepţiei despre lume şi viaţă.

Volumul *Un pământ numit România* pune în ecuaţie substratul geospiritual al fiinţării noastre, încercând descifrarea continuităţii în termenii imaginaţiei şi ai rigorii, alternativ. O dată ieşiţi din timpul mitic, raţiunea e necesară pentru a face faţă istoriei care condiţionează strategia rezistenţei într-un spaţiu, istoria care întoarce spatele timpurilor de aur şi aduce, fără milă, consecinţele victoriei ori ale înfrângerii. E timpul în care *carmina convivalia* trebuie date uitării. Dacă la Eminescu moartea mitului autohton vine o dată cu cucerirea Daciei de către romani, la Nichita Stănescu acest lucru se întâmplă cu mult înainte: "Mă gândesc la bătrânul preot Deceneu/ incendiatorul strugurilor,/ şi-un ger de ianuarie/ îmi îngheaţă vinu-n pahar." (*Un aer istoric*)

Identitatea etnică este totuna cu felul în care un popor şi-a ordonat experienţa în cuvinte. Forţa de reînnoire a cuvântului, deşi salvatoare, are limitele cercului, care sunt limitele istoriei: "Stau şi nu mă clatin, stau/ chiar în cercul de cuvinte/ nenăscute ce erau/

ca sămânţa cea de linte." (*Panta Rhei*) Trecerea timpului este precepută dureros şi neputincios, destinul colectiv nu poate fi influenţat de creator. El (destinul) se supune rigorilor istoriei, când privirii nu i se permite să fie creatoare. Timpul obiectiv, al raţiunii, nu vrea să ştie de subiectivitatea temporală a creatorului: "Zeul stătea călare pe ochiul meu,/ pinten îi era privirea mea, rătăcita,/ ah şi ah, cascada urla mereu şi mereu/ nisip era în oră şi-n clepsidră." (*Baladă*) "Necuvintele" sunt învestite aici cu forţă vizionară, care să facă legătura dintre raţiunea istoriei şi imaginaţia mitului. Cuvântul iniţial, ce conţine toate materializările alături de condiţia venirii lor în lumină, lămurind poetic firele care-l leagă de ethnos, integrându-se în destinul colectiv, trăieşte în căutările sale iluzia că se poate salva: "Visez acel laser lingvistic/ care să taie realitatea de dinainte,/ care să topească şi să străbată/ prin aura lucrurilor." (*Necuvintele*) Limbajul poetic al naşterii lumii îl transferă naşterii poporului căruia îi aparţine. Noţiuni-matcă (cuvânt, ochi, literă, cifră, sferă) vorbesc despre desfăşurări cu iz baroc (ciclul *Orfeu în Câmpia Dunării*), apoi despre întoarceri la matrice pentru re-considerarea creaţiei (ciclul *Alegerea sferei*), de la mitul orfic al iubirii creatoare, spre înşelătoarea ordonare a rezultatelor ei: "Timp stătea lungit pe timp,/ nemişcare în mişcare/ îşi croia un sarcofag/ într-o leneşă-ncordare." Apoi tonul romantic al sentimentului dizolvării în locul originar: "Unde mă sfârşeam, de unde/ începuseşi viaţa tu,/ n-am ştiut-o, nu vor şti-o/ orele de-atunci, de-acu!..." (*Timp stătea lungit pe timp*) Increatul, punctul iniţial, este discutat în termenii filosofiei greceşti despre originea universului, astfel că spaţiul lingvistic limitat este parte repetitivă a Marelui Tot: "Ombilic, maţ sacru,/ străbătător/ din trecutul femeiesc al lumii/ până-n masculinul viitor." (*Şir*) Timpul istoric devine, neaşteptat, principiu germinativ, iar nu distructiv. Poezia *Antimaterii învinse* este hotărâtoare pentru plecarea fără întoarcere spre celălalt pol al creaţiei stănesciene. Macro- ori microcreaţia (de la univers, la ţară, apoi la propria făptură) se împotmoleşte, privirea care era suflul divin moare, entuziasmul cu care se elibera creator pe sine nu mai are nici amintire. Locurile-matrice absorb fără îndurare urmele vieţii. Recea raţiune analitică ia locul bucuriei de ***A FI***, pur şi simplu: "Fiecare parte a trupului se vedea/ pe sine, ca şi cum ar fi fost totodată/ şi ochi şi oglindă./ Destul că mă răsuceam liniştit/ pe o pernă de fum,/ lipsindu-mi/ distanţa aceea tragică, pe care-o străbat/ privirile, ca să existe./Propria-mi copilărie mi-era/

indiferentă, indiferentă adolescenţa. Am renunţat/ la amintiri./ De ce le-aş mai fi recunoscător?/ Astfel, ochii începură să se vadă/ pe sine, iar tâmpla/ să sculpteze-n placa ei/ basorelieful unei explozii." Litera născătoare sufocă, din faşă, începuturile, iar iubirea – marea condiţie a vieţii şi a creaţiei – este fără vlagă. Formele vieţii mai au doar replici moarte, incapabile de regenerare. Încet, definitiv, conceptul îşi înghite motivaţiile: "Iar când îţi spun: Te iubesc, -/ trupul meu e numai prima literă, T,/ iar restul/ azvârlire./ Numai în somn mai risipesc egal/ în mine însumi,/ dar atunci sunt îmbrăţişat/ de visuri de pe o altă planetă/ plină de statui care imită/ absurdele/ infernalele forme/ ale nemişcării -/ şi trupul acela în relief/ nu-mi aparţine" (*Poem*) sau "Deodată a venit schimbarea./ Ochiul a-nceput să vadă linii/ drepte şi scurte între distanţa,/ aripi de avion, şuruburi, aluminii./ Dar ce singurătate pe roţi/ de camioane alergând sub stele,/ şi ce acută vizibilitate/ în lăuntrul inimii mele." (*Cântec*) Iubirea nu mai dă coerenţă lumii, sentimentul de înstrăinare este fatal: "«tu» nu îl mai recunoaşte pe «tu», -/ şi trec unul pe lângă altul, amestecându-se cu alţii..." (*Poem*) Ţara, creată după chipul şi asemănarea universului, poate fi asumată numai prin iubire. Tăcerea îşi pierde statutul de generatoare de mistere; în loc să îmbogăţească sensurile lumii cu noi mistere, ea este rece, inhibă orice elan creator. Sentimentele care se pot opune morţii nu se mai pot manifesta: "Sunt gravide de tăcerea mea/ lucrurile care mă-nconjoară,/ sunet repetat, lungit cu-o stea,/ vrea dă doară, nu poate să doară.// Curg cuvinte reci, cu pietre-n ele/ stătătoare dintr-o altă eră./ Animalele pădurii-ncremenesc inele/ pe un deget neînchis, de coniferă." (*Montană*) Când şi când recrudensenţa luptei dă iluzia că lumea nu este pierdută, că sfera-matcă nu vrea pierzania şi că permite vieţii să se reculeagă: "Aleg o sferă în care mă înscriu,/ loc al luptelor de seară/ între tot ce este viu/ şi tot ce-ar putea să moară." (*Alegerea sferei*) Imparul este presimţirea umană care ştie că perfecţiunea nu este atributul său, ci capcana sa. Iar expresia acestei capcane poate fi chiar ochiul, cândva creator: "Acum vom sta înlăuntrul unui ochi/ văzuţi din toate părţile./ Sfera ne va-nconjura glorios/ de-odată cu hărţile." (*Cântec*) În ciuda titlului al cărui conţinut dezvăluia noi forme de manifestare a vieţii în trecut, acum el e cântecul lebedei, aspirarea în concept. Sentimentul înstrăinării este perceput dureros. Aripilor de înger, ale tuturor posibilităţilor, li se substituie, din nou, pietrele. Cuvintele sunt grele de pietre, iar inima căzută în capcana raţiunii se umple

de ele. Raţiunea dă sărăcia spiritului: "Dinapoia altor ochi, mă trezesc plângând./ Colţii mi se înfig în alte esenţe./ Strigăt de moarte. Strigăt de naştere. Rând pe rând/ lasă inima pietrelor în zdrenţe./ Mă deschid înapoia altui timpan. Sunete ce n-au copilărie." (*Strigăt schimbat*) Dacă lucrurile erau infuzate cu viaţa care le-a alcătuit, într-un univers ca o uriaşă inimă, acum acestea au căpătat autonomie, nu se mai lasă numite prin cuvinte ori prin necuvinte. Creaţia, din prea mult orgoliu, reneagă gestul iniţial, viu, condiţionarea ei. Dezicerea creaţiei de creator devine fatală: "Frig nu-mi e decât la cuvinte/ trupul care l-aş fi vrut chivot/ lăsat în păstrare de mai dinainte/ de laţii cu înfăţişarea lui cu tot.// El nu e nici măcar aşa/ ci ca un câine zădărit să latre/ îşi zbate sinele în sine/ în lucruri pân-la jumătate.// Şi în cuvinte pân-la sfert/ şi-n necuvinte nici atâta/ dar iert, n-am încotro, deci iert/ viaţa mea în lucruri, sluta." (*Existenţă, tu*) Substantivul "piatră" e moartea, e neputinţa, e condamnarea, e epuizarea cărnii până la os: "secunda, lehuza/ ea naşte un idol de piatră, ding/ dang, pentru niciunde,/ oasele ning/ alpi de secunde." (***) Oul iniţial însuşi este lipsit de virtuţi creatoare: "ou negru tristeţea mi-a ouat", aşadar întoarcerea în sine nu are virtuţile revigorării; e întoarcerea în moarte.

"Se dizolva în mine, încet,
Chipul tău de piatră solubilă
O, tu, dansând un menuet,
Pururea nubilă." (Sete)

Explozia barocă, dezamăgitoare în cele din urmă, se vrea corectată "în dulcele stil clasic". Paula Diaconescu observă o particularitate a limbajului poetic stănescian, consecvent experimentată în acest volum în care vrea să dea raţiunii clasicizante farmec, dacă nu prin imagini îndrăzneţe, ca în volumul precedent, atunci prin dulci sonorităţi ce parcă ar trage vălul peste momentele de criză: "În poezia lui Nichita Stănescu cuvintele se asociază adeseaori pe baza unei analogii sonore. Un cuvânt-temă este anticipat sau repetat, deci prelungit, în structura sonoră a altui cuvânt."[1] Aceste momente de pudoare lirică alternează cu limbajul frust.

[1] Paula Diaconescu, în "S.C.L.", anul XXVI, nr. 5, Bucureşti, 1975, p. 486

Spontaneitatea de început a creaţiei lipseşte. Poetul nu ezită să-şi deconspire truda eforturilor de creaţie prin numire, în absenţa iubirii. Dacă pentru Arghezi absenţa spontaneităţii, cum însuşi mărturiseşte, este o constantă a artei, nu un semn de criză, pentru Stănescu lucrurile stau altfel. Ajuns în dorita postură de creator, identificându-se cu Sinele, este nevoit el însuşi să se disipeze. Statutul orgolios al Creatorului romantic, râvnit îndelung, acela de alternativă a divinităţii, este scump plătit. În definitiv, dincolo de nuanţe numite ele oricât de sofisticat, Spiritul nu are decât opţiunile, impur asumate, de clasic şi de romantic, ca forme de mărturisire. Ermetismul finalului creaţiei constituie refuzul mărturisirii de sine, de orice: "Până nu-mi zdrenţuiesc trupul/ în planete,/ el nu-mi va atrage viaţa/ la sine.// Strig: da!/ El este vederea în acţiune./ Nu are trup decât de jur/ împrejurul lui./ Acţionează înlăuntru, mai ales/ înlăuntrul lui însuşi." (*Vedere în acţiune*) În locul verbului "a face" verbul "a zdrenţui" apare adesea; actul e risipire, nu facere: "N-a suportat./ Însuşi pe însuşi s-a apăsat./ Pielea lui ca trandafirul/ zdrenţuindu-se sub sine/ a născut zefirul." (*Izgonirea din rai*) – carevasăzică, iluzia.

Ezitarea între asceză şi manifestare este neobosit simbolizată. Cercul (şi sinonimele sale stănesciene) nu mai apare singur, nu este perfecţiune, ci este căutarea clasicului echilibru dintre acţiune şi meditaţie. Imparul celor trei unghiuri ale triunghiului arată nevoia de deschidere, spaima de lipsa alternativei pe care ţi-o dă perfecţiunea: "Ochi în triunghi?/ Nu./ Triunghi în ochi, şi vedere în acţiune..." (*Vedere în acţiune*) Aşezat în poziţia privilegiată de moderator al universului, poetul simte pericolul generat de faptul de-a avea totul sub control, pentru că autonomia e înşelătoare, Sinele s-a încuibat definitiv, sufocând Eul, iar ochiul - privirea: "El fără mine însă/ nu există.// Eu fără el par a exista./ El e în mine./ Nu se vede./ E în acţiune." (*Vedere în acţiune*) Lipsa surprizei e doar aparent odihnitoare; ea este semnul epuizării atunci când "Tot ce ne însoţeşte,/ totul/ e decăzut din noi,/ din mine adică./ Am zis." (*Scriptura întâia*) Soluţia clasicismului, amăgitor dulce, o simte ca pe un eşec. Prăbuşirea platoniciană din lumea ideilor în cea a materiei devine prăbuşire luciferică, byroniană. Raţiunea e neputinţă în lumea creaţiei, iar încercarea asumării sale e percepută ca o boală: "Fără-de-greutatea absolută/ şi-a izgonit sinele bolnav./ Na-ţi aripi, i-a zis./ Pleacă, i-a mai zis./ Pleacă de la mine, i-a zis.// El,/ planând spre greutatea

pământului... [...]// fără de greutatea,/ ea, l-a izgonit pentru că o
îngâna..." (*Izgonirea din rai*)
Precum în volumul precedent, replierea în sunetul inițial este
suspendarea în litera inițială – ca reflex al Sinelui – moartea
manifestărilor înşelătoare. Litera, cuvântul nu mai creează lumi,
căci ele există: "şi atunci munții ar rătăci/ către planeta "I"/ "I" e
planeta cea mai grea/ iubindu-se numai pe ea." (*Izgonirea din rai*)
sau "Pur auz, pură surzie/ şi nici cântec şi nici gând/ Doar atâta mi-
ai fost mie/ "S" din sunt." (*Cu urechea sângerândă*) Ieşit de sub
semnul mirării ("Nu eram mirat că stam în pat./ Nu aveam timp să
fiu mirat." (*Copil buimac*) privirea este numai spre sine ("ca o
privire inversă, printr-o țeavă de lunetă" [idem, p. 26]) parcurge
drumul invers în tentativa de a lua lumea spre a o duce la locul
izvodirii, fără incidente. Oului negru din volumul anterior îi
corespunde aici gălbenuşul mort. Increatul nu mai este locul tuturor
posibilităților, ci neputința, sfârşitul ispitei stimulative: "... albuşul
curgând,/ gălbenuşul murind,// [...] albuşul scurgându-se/
gălbenuşul murindu-se." (*Moartea păsărilor*) Tentația şi condiția
inițială a zborului o dată ucise, încercarea de a re-pune lumea
(concretă şi cea a creației) pe alte temelii eşuează. "Dulcele stil
clasic" este o subtilă renunțare. Rațiunii îi scapă esențialul, coaja
oului e transcendentala barieră blagiană sacrificată în van. Jocul
eufonic în locul substanței mărturiseşte finalul creației. E ultimul
strigăt înainte de înecarea în forma alexandrină şi de aici – în
concept, în "măreția frigului" său: "Deci din visul visului/ pupila
irisului/ şi-a deschis-o lupul singur./ Ah, ce ninge, şi ce singur.//
Deci în visul, visul visului/ doarme lupul Cristului/ creieru-
ametistului/ şi ninsoarea tristului./ El mănâncă/ numai stâncă/
leapădă/ o lebădă./ Cântec drag de lebădă." (*Despre lupul
singuratic*) Preaplinul iubirii este văzut, în mod fericit, ca exces.
Momentul întâlnirii cu un sentiment fundamental, care schimbă
datele existenței în *Leoaică tânără, iubirea*, privit retrospectiv, este
risipire, epuizare; imaginației îi ia locul memoria. Preocupat să
descifreze trăirile, omoară misterul, iar "leoaica arămie" unică
devine "turma de lei transparenți". Prin repetiție, unicul s-a
demonetizat, pretându-se analizei, sustrăgându-se simțirii; iar
analiza, aşa cum e văzută de Thomas Mann în *Muntele vrăjit*, se
apropie de moarte prin ideea comună a descompunerii:
"transparentă fiind memoria plângândă/ a tot ceea ce este
invizibil.// În fața tuturor rubedeniile mele am venit/ cu turma de lei

transparenți/ pentru că trebuia să dau lupta cu invizibilul.// [...] Leii străvezii ai mei/ s-au lipit între ei./ Leii străvezii ai mei/ brusc s-au foarte lipit între ei.// Ei au devenit un scut./ Mie mi s-a făcut somn şi m-am culcat pe / scut./ «Lasă-mă să te ridic şi să te port pe scut.»/ «Ridică-mă, am urlat, poartă-mă.»" (*Pierderea cunoştinței prin cunoaştere*)

Orgoliul identificării cu Creatorul este, din nou, resimțit. În locul contopirii cu alcătuirile lumii într-o fericită armonie, simte că ele şi-au câştigat independența, nu mai recunosc creatorul, rămas stingher: "Deşi urăsc punctul, doamne,/ locuiesc într-un punct." (*Fel de sfârşit*) sau "deşi locuiesc pe suprafața unui ou" (*Pasărea verişoară*) nu-şi mai doreşte tumultul primei tinereți. Asemeni banalei ființe umane care se priveşte retrospectiv, şi creatorul îşi face reproşuri pentru lipsa de înțelepciune. Înțeleptul clasic nu va putea niciodată simți pulsația vieții aşa cum o simte în absența înțelepciunii. Atributele frecvente sunt străveziul care banalizează prin deconspirare ("carnea străvezie a orelor/ e mai pietroasă cu fiecare oră." (p. 168), "leii străvezii" etc.) Lumina amiezii este locul clasic al contururilor ferme, neestompate: "Şade piatra, se sculptează/ Cu lumina din amiază." (*Globul*) Dacă "A" era "litera borțoasă de toate literele", acum universurile romantice compensative la lumea reală sunt sortite eşecului; atributul "lividă" (*Măiastra*) sau "Şi aşa mă suge cuvântul,/ şi aşa mă muşcă litera "A"./ Eu sunt pământul, pământul/ vorbirii cuiva." (*Steaua scrisă*) Vorbirea sterilă se substituie cuvântului născător, iar arta e izvoditoare de grație, nu de sensuri. Pasărea – recurentă metaforă a artei în primele volume, e acum "pasăre dormind,/ pasăre mâncată,/ mistuită, fluturată", iar seva vieții e amintire: "Pe zăpadă, ce se vede?/ O umbră de frunză verde." (*Pasăre dormind*) Sfera este din nou de-sacralizată, resimțită ca impas care-i opreşte accesul la alte lumi, este înstrăinarea de sentimentul tumultos: "Poate că se şi mai dezaxează/ sfera asta împuțită, viermuita,/ care înlăuntrul său se înnoptează/ cu reci păsări, da, iubită!..." (*Lăsare*) Încercarea apolinică de cenzurare în speranța altui mod, clasic de asumare a lumii, eşuează. Nevoia exprimării refuzate îmbolnăveşte universul. Atributele sunt tari şi au miasmele eşecului: "E privirea dinlăuntru/ gălbinoasă ca şi untul/ şi grețoasă cum e zborul/ care l-ar zbura dihorul// şi-mpuțită de mirosuri/ coronată de miresme/ de reci oase şi de osuri/ alergate mult în glezne." (*Feluri*) Mobilitatea privirii devine "privire ciolănoasă" "ca şi

cum ar îngheţa". Mişcarea naşte iluziile fiinţării, iar meditaţia – increatul luând totul de la capăt, într-un circuit căruia nu i se poate sustrage: "Dacă mergi, se mişcă lumea/ dacă stai, se naşte oul/ Se repetă astăzi ciuma/ a urechilor – ecoul." (*Cântec*) Ajuns aici, în loc de sentimentul echilibrului simte că "Numai aici se poate produce o crimă/ între alb şi mult prea alb/ între crini şi între crină/ între săritură şi salt." (*Stare*)

După definirea spaţiului din *Un pământ numit România* ştie că este menit să cunoască nostalgia imaginaţiei, că "dulcele stil clasic" mediteranean nu şi-l poate asuma ca pe o a doua natură: "Când sunt, când exist/ când nu sunt". (*Iar nu barbar*) Lipsirea de principiul germinativ al imaginaţiei, care stimulează Sinele să rodească, sterilizează lumea. Diafanul nu mai este cel din primele volume, ci este transparenţa morţii: "Piatra muma naşte numai piatră băiat,/ albina care pre regină o a mâncat/ naşte numai trântor./ Copacul nu mai dă fructe/ ci se zbate, se luptă/ împotriva unui vânt ce nu e,/ Cerule!/ Ah, cerule!" (*Din când în când*)

Volumul *Belgradul în cinci prieteni* aduce ecouri din volumul *Un pământ numit România* prin raportarea la un univers concret, doar că aici valorilor etnice li se substituie cele ale microuniversului prieteniei. Imediatul la care se referă face ca rămânerea sa pe coordonatele afecţiunii să nu fie ezitantă. Şi această formă de solidaritate în care poetul se oglindeşte-n soldat: "Poetul ca şi soldatul/ nu are viaţă personală./ Viaţa lui personală este praf/ şi pulbere.// [...] Să nu-l credeţi pe poet când plânge./ Niciodată lacrima lui nu e lacrima lui./ el a stors lucrurile de lacrimi./ El plânge cu lacrima lucrurilor." (*Poetul ca şi soldatul*) Astfel, lirismul subiectiv se identifică, la Stănescu, cu cel obiectiv.

Ca-n primele volume, există fericitul amestec terestru-celest, dar cuvintele păstrează deja umbra instituită în volumul anterior. Ispita înlocuirii umanului cu alte surogate ale prieteniei pe care le poate da este refuzată: "A venit îngerul şi mi-a spus:/ -Nu vrei să cumperi un câine?/ Eu nu am fost în stare să-i răspund." (*A cumpăra un câine*) Cuvintele sunt "lătrătoare", inima – aşijderea, iar armonizarea se poate produce prin armonizarea cu universuri-pereche. Şi aici, transparenţa este moartea, epuizarea; germenele altei lumi se pregăteşte, iar dacă el se află în afara condiţionărilor umane, evoluţia sa este un semn de alarmă. Privirea, născătoare până mai ieri, cunoaşte acum spaima paralizantă: "A început să se

vadă prin tine/ Uită-te, ochiule, uită-te,/ eşti mult mai dur ca altădată/ şi mai nevorbitor// Văd un animal uriaş/ în timp ce face un ou uriaş// Uită-te, ochiule, şi înspăimântă-te." (*Vitrificare*) Verbul "a omorî" apare alături de "a iubi" şi familiile lor semantice. Iubirea nu mai este solidaritate cu sentimentul, astfel că sunt chemate valorile prieteniei să-i ia locul: "Se uită în ochii mei,/ cu ochii ei lucitori/ În timp ce eu o contemplu/ şi aş putea s-o omor/ cu o singură lovitură." (*Frica*) Frica o dată fisurând universul, apare ezitarea şi e nevoie de împărtăşirea fricii întru eliberare: "Ah, cât de fericiţi am fost noi doi.../ ba nu, noi n-am fost fericiţi." (*Feding*)

Nevoia de a contrazice banalul, comunul este o condiţie a artei. Adverbul corelativ concesiv "totuşi" susţine punctul de vedere al artistului care are dreptul la alte imagini, la cele de sub coaja aparenţei, de dinainte de manifestarea contradicţiilor: "Totuşi, eu am văzut o pasăre/ care a ouat în timp ce zbura.../ Totuşi, eu am văzut un om plângând/ în timp ce râdea.../ totuşi, eu am văzut o piatră/ în timp ce era..." (*În timp*) Poezia *Ritual* vorbeşte despre prietenia specială a spiritelor înrudite, pe fundalul christic al celor ce profeţesc o lume ce va să vină, doar că numirea protagonistului nu se face. Din iubire pentru ceilalţi, poetul nu le mărturiseşte ezitările sale în privinţa încrederii în forţa cuvântului. Prin afecţiune, el încă mai întrupează. Parabola biblică e eliberată de umbra trădării: "Plâng în faţa cifrei cinci -/ cina cea de taină fără şase./ Unde sunteţi voi cei care sunteţi,/ unde sunteţi? Rupeţi deci cuvântul, este trupul meu./ Sânge poate va şi curge din silabă./ Pentru voi voi face vin din V şi I/ şi blândeţe dintr-un trup barbar./ Mă sărută cine mă sărută." (*Ritual*) Cifra impară este deschiderea infinită a lumii artei prin faţetele nenumărate ale rostirii-fluture ieşite din larva imaginii; şi moartea ei după ce şi-a îndeplinit menirea de a fermeca: "Copacii tac şi le cad galbene frunze pe jos./ -Doamne, a fost înaintea mea o caleaşcă?/ Cum, Doamne, s-o ajung din urmă?/ - Ia-te după dâra de sânge, prostule,/ îmi răspunde cerşetorul orb." (*Caleaşca pentru fluturi*) Volumul cuprinde, amestecate, elanuri şi ezitări prezente în volumele anterior discutate, de la orgoliul poziţiei concurenţiale cu cea a divinităţii, la presimţirea fragilităţii şi a vinovăţiei pentru orgoliul care se cere pedepsit: "Paharele nenorocite/ care sunt trupurile noastre,/ doamne dă, doamne dă,/ să nu le spargi chiar tu în mâna ta,/ să nu le spargi chiar tu./ Mai bine bea puţinul nostru creier,/ ciorba de înger fiartă rău;/ mai bine bea poşirca inimii de sânge/ cu multă Dunăre turnată-n ea." (*Puţină sticlă colorată*)

Prin asumare artistică, şi un alt teritoriu decât cel numit România îi este aproape, regăsind elanul afectiv – din păcate, provizoriu – al primelor volume, dar pe alte coordonate. Cuvântul "lătrător" re-devine în universul creaţiei sale, pentru puţin timp, cântec. Din iubire, aerul susţine acustic comunicarea în sărbătoarea limbii – oricare ar fi ea -, menită unor stârniri unice pentru artă: "Să-l ia dracu pe ăla care se culcă/ pe o inimă de sârb./ N-o să doarmă nici o secundă./ O să strige către pasărea cea mare/ care ţine loc de cer/ în Serbia:/ De ce-mi respiri, tu, pasăre, aerul meu?/ iar pasărea va răspunde:/ Acesta nu este un aer pentru respirare./ Este un aer care se cântă." (*Sârbii*)

Ultima serie a volumului, *După întoarcere*, este lipsită de bucuria datorată momentului privilegiat al prieteniei şi poetul revine la dorinţa replierii în Idee. De fapt, în extincţia universală: "Fă-mi, doamne, cearceaf din omizi/ din urzici, din omag./ Să fiu absorbit într-o burtă/ de cristal// O, trup în trup, moartea mea/ este o floare/ în mâna unei morţi cu mult/ mai mare" (***) căreia nimic nu-i poate scăpa. Simţindu-se neputincios în faţa ei, evocarea lui Eminescu susţine acest sentiment al neantului: "Atâta să nu uitaţi/ că el a fost un om viu,/ viu,/ pipăibil cu mâna.// Atâta să nu uitaţi/ că el a băut cu gura lui, -/ că ar fi putut să stea/ la masă cu noi,/ la masa cinei celei de taină." (*Eminescu*) Ideea că propria-i creaţie a căpătat autonomie este preluată tot la nivel cosmic. Lipsa iubirii va dezintegra sudura unităţii universului şi neputinţa poetului se transferă neputinţei cosmice: "Vor veni timpuri minunate/ când echilibrul rece al stelelor/ se va rupe, şi când/ şirurile celor care au fost/ se vor uni cu cei se sunt// [...] Vom mânca până la urmă/ tot pământul acesta albastru./ Îl vom roade, îl vom roade.// Îi vom azvârli capul şi oasele/ iar Omul, Omul nesătul,/ cu un miliard de trupuri/ va începe să roadă flămând/ recele echilibru al stelelor." (*Recele echilibru al stelelor*) Sunt versuri care concluzionează o întreagă stare ce pregăteşte formalizarea excesivă a limbajului, în care Sinele sărăcit devine Omul disperat, presimţindu-şi înfrângerea.

Menirea artistului este şi aceea de a alcătui, şi aceea de a denumi – în timp ce omul comun doar denumeşte. Iată, astfel, secreta legătură a celor cinci prieteni (deşi poezia *Eminescu* îl aduce, timid, pe al şaselea, nici aici Stănescu nesustrăgându-se de sub umbra grea a marelui predecesor) care au conştiinţa privilegiilor lor şi care astfel simt mai dureros limitele, oricât ar încerca un limbaj poetic revoluţionar să le transceadă.

V. Poemul – între ermetism şi productivitate poetică

Rând pe rând, cuvântul stănescian pare să nu mai aibă forţa de a sensibiliza (ci pe aceea de a deruta), nici măcar pe aceea de a comunica, fiind în căutarea unei noi formule poetice, glisând între vorbărie şi re-conceptualizare. Cuvântul nu mai încearcă să numească, îşi ajunge sieşi, încercând ba reînnoirea prin sine, ba izolarea în Idee. De altfel, este cunoscută admiraţia lui Stănescu pentru Ion Barbu, a cărui operă a cunoscut o etapă de baroc oriental, de voluptate plastică, până la replierea în Idee. Totuşi, creaţia sa cunoaşte o formă paradoxală de ermetism, diferită de cea barbiană, un greu de acceptat prin formulare ermetism baroc, în definiţia dată de G. Genette pentru care barocul este o eliberare a structurilor clasice din convenţie. Chiar dacă această ultimă etapă se refuză materiei, acest refuz se traduce poetic printr-o imaginaţie inedită, exploziv numită. Atât afirmarea cât şi negarea (vom vedea recurenţa cuvintelor prefixate cu "ne-" şi cu "de-", precum şi înstrăinarea căutată prin înlocuirea diverselor forme de pronume de persoana I şi a II-a cu nehotărâtul "altul") sunt opulente. Motivul ochiului este ca un fir roşu în opera sa, căruia i se adaugă acum culoarea oranj – simboluri deloc străine de atelierul artistului Ţuculescu, care a exercitat fascinaţie asupra poetului, având în comun înclinaţia spre abstracţii; aşadar o altă percepţie a lumii decât cea comună. Mircea Cărtărescu îl situează cu insistenţă pe Nichita Stănescu în directa continuitate a lui Ion Barbu: "Poetul ploieştean este, fără îndoială, cel mai strălucit continuator al ermetismului barbian în poezia română"[1] – prin întreaga sa creaţie, lucru cu care nu putem fi de acord decât în privinţa ultimelor sale volume, începând cu *Măreţia frigului*. Poeţi ca Blandiana, Ioan Alexandru, A. Popescu sunt situaţi în neoexpresionismul blagian; or, după cum am încercat să

[1] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 319

demonstrez în capitolele precedente, neoexpresionismul este o condiţie a expansiunii eului constructiv în univers. Poetul abia mai târziu trece de la raportul de similaritate metaforică la cel de contiguitate metonimică. Mircea Cărtărescu mai afirma: "Metafora este unealta de bază a noului Amfion, care operează, în chip de cărămizi, cu noţiuni punctuale şi polivalente, asemenea elementelor simple ale lui Platon: copacul, pasărea, piatra, omul"[1] – fapt ce contrazice încadrarea, pe care el o face, într-un ermetism constant, mai întâi latent şi apoi demonstrativ – cum se poate conchide din "lirismul său conceptual, susţinut de o putere de gândire ieşită din comun."[2]

Experienţa ontologică foarte variată a umanităţii spune că omul se teme de spaţiu, iar reticenţa sa în faţa spaţiului (în acest caz cel decorat de autorul însuşi) generează abstracţia, fuga de lume, refugiul în geometrie şi stil. Ieşirea din sine presupune intrarea în altceva; arta – în speţă literatura – este exerciţiul de a nu-ţi fi teamă să ieşi din tine, inventând "tunelul oranj" ca loc de netezire a asperităţilor oricărei treceri (Simona Popescu îl vede ca loc ce leagă oniricul de real). Stănescu a exersat îndelung arta prin care îşi propune nu doar să recunoască lucrurile prin manifestările imaginaţiei, nici măcar doar să le cunoască, ci prin jubilaţia creării lor. La început consideră, asemeni impresioniştilor, că noţiunile, conceptele, aşadar conceptualizarea, nu-şi au locul în artă, că arta dispare când acestea apar. După actul zămislirii artistice, lumea, aşa cum am arătat, îşi asumă autonomia faţă de artist şi începe procesul invers, de recunoaştere, care presupune - dar abia mai tîrziu, abstractizarea. Prin fervoarea negării etalării eului, aş putea, de asemenea, presupune şi în această etapă, o formă de romantism latent. De altfel, este greu şi riscant să inserezi riguros etapele creaţiei sale în căsuţe diferite cu sufixul comun "-ism" şi nici măcar în cele două formaţiuni stilistice învestite de Wolfflin cu valoare de generalitate: clasicismul şi barocul, pentru că nu există în volumul *În dulcele stil clasic* o individualitate picturală a formelor, nici impresia de generalitate, de senzaţii determinate de o singură trăire. Recurenţa numerelor impare arată deschiderea, ieşirea din cadru. Nostalgia după apartenenţa la spaţiul grec este zadarnică, pentru că regresul artei greceşti va consta tocmai în

[1] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 319
[2] *ibidem.*

descompunerea sa în genuri particulare ale artei. Experienţa momentului perfect, totalizator, nu este eternă. Dacă la început poetul caută să subordoneze semnificaţiile abstracte celor senzoriale, apoi încearcă, eşuând cel mai adesea, contopirea lor, spre sfârşit parcurge drumul invers. Necesitatea găsirii unei forme de comunicare a esenţelor lumii se află în evoluţia spre convenţional a limbajelor ce folosesc cuvinte (deci a celor naturale, nu artificiale), spre abstract, retrăgându-se orice participare la înţelegere. Poeziei i se deschid două perspective serioase (care nu le exclud pe altele): descrierea lumii prin combinarea conceptelor abstracte pe de o parte, asumate de ermetism, iar pe de alta – contopirea cu muzica. Cultura greacă apare definită pe coordonatele raţionalităţii şi ale măsurii, astfel că drumul spre aşa-numitul ermetism grec antic al odei pindarice trece prin *impersonalitatea sculpturii* şi prin *generalitatea ideilor* filosofiei antice greceşti. Cărtărescu, în volumul citat, afirmă: "Indeterminarea, ca atitudine filosofică, este originea actului creator postmodernist." (p. 447) Stănescu, în ciuda intenţiei demonstrative de impersonalizare, vorbeşte prea mult despre sine şi această dorinţă a sa. De altfel, în drumul său spre ermetism, în locul parnasianismului – ca etapă incipientă de impersonalizare, poemul devine uneori productivitate lingvistică în marea dorinţă de-a nu se mai dezvălui. Seninătatea dată de *faptul în sine* al frumuseţii din cultura greacă, râvnit "în dulcele stil clasic" şi formulat mai apoi în fel şi chip, simte diferenţa dintre firesc şi trudă. Precursorul ermetismului, Pindar, îşi asumase religia apolinică, vorbea despre idealuri, nu despre căutări, în coduri de poet-profet, coduri ce necesitau, considera poetul, interpret pentru a se adresa mulţimii, ele fiind accesibile doar iniţiaţilor. Evoluţia percepţiei codurilor culturale este semnificativă. În lucrarea *De la Apollo la Faust*, Nietzsche vorbeşte despre contrastul dintre arta plastică (apolinică) şi muzică (dionisiacă). De altfel, prin concurenţa pe care o face artelor plastice cu care încearcă să se identifice, consider îndreptăţită situarea parnasianismului într-o formă de început, într-o condiţie a ermetismului. Dar rând pe rând, prin posibilitatea codificării, muzica este o faţetă a Ideii; este, uneori, chiar Ideea (Mallarmé). Cele două lumi ale artei, a visului şi a beţiei, se contopesc în visarea din "tunelul oranj" stănescian.

Tentativele de cenzurare a fanteziei apar, aşa cum am văzut, încă din etapa precedentă. Dar dacă dionisiacul este

identificat cu uitarea de sine, în drumul spre Idee Stănescu exersează şi această uitare a sinelui, sine care l-a ispitit să destrame Ideea. Astfel, cele două porniri ale naturii coexistă. Dorinţa de re-formulare generează fie disiparea unităţii lumii, disoluţia în substanţă după efortul ieşirii din ea – atunci când cuvântul nu mai caută să numească, îşi ajunge sieşi, încearcă a se reînnoi prin sine; fie formalizarea excesivă a limbajului lui, izolarea autoprotectoare într-un tip special de ermetism, din sânul căruia continuă o discretă comunicare a neliniştii prin adresarea permanentă.

Poemul – productivitate lingvistică

Materialul pare a fi invadat lumea haotic, secondat de invazia vorbei degenerative; pentru a nu se produce alienarea, trebuie găsită vorbirea care să facă legătura între materie şi spirit. Lumea nouă are nevoie de un limbaj nou, desigur referindu-mă la lumea interioară a poetului, pentru a nu inhiba, pentru a nu fi dominat umanul din ea. Gramatica normativă a limbii obişnuite este sfidată, sacrificată de dragul combinaţiilor fonetice, lexicale, gramaticale pentru a contrazice simţurile banalizate de materie ale simţului comun. Vorbirea poate să nu mai aibă forţa comunicării, nici pe cea a sensibilizării, degradându-se în vorbărie. Nu doar experimentarea până la epuizare a altor formule poetice, ci şi epoca modernă cu specificul său dominat de vizual determină regăsirea cu greu a puterii de convingere prin cuvânt. Imaginea îl anihilează, deposedându-l de dorinţa de-a mai investi încredere şi timp în argumentaţia verbală. Schimbarea hotărâtă a locului cuvântului din afect în intelect este enunţată încă din primele pagini ale volumului *Măreţia frigului*:

"Iau cuvântu-n creieri; tu/ ridică-te şi cântă-ne...// Voi tăia priveliştea/ arătându-se/ Voi spune-naintând,/ sugrumându-se,/ lucrul stând/ fiindu-se..." (*Ridică-te şi cântă-ne*) Titlul unei alte poezii – *Schimbarea la faţă* – este programatic, anunţă o altă vârstă biologică, cu semnificaţiile celei creştine: "Nu uitaţi: acum nu mi-e foame,/ nu mi-e sete./ Punctul meu de vedere e punctul pietrei [...] Merg ca şi cum aş sta,/ şi deşi sunt sătul de aer, respir."

În lupta cu materia, poetul se întoarce la locul întrupărilor ei

printr-o plasticitate supărătoare: "Până şi ciuperca gri a creierului/ e mult prea materială// Păr, piele, meninge, alb../ Ca şi cum am mângâia o tablă/ de logaritmi." (*Spre semn*) – astfel chemarea lucrurilor bine conturate în materialul amorf este un popas în drumul retragerii spre semn, spre coduri accesibile doar iniţiaţilor. Pe acest traseu, cuvântul încearcă să se reînnoiască prin sine, vrea să-şi ajungă sieşi, fără trădările materiei: "Pune degetul pe cifră!/ Să fie aceasta un înţeles al pipăitului?" (*idem*) Revelaţia nevoii de a scrie nu-i provoacă amintiri stimulative, ci unele înverşunate: "Din omida aceea scârboasă/ mi s-a tras dorinţa de a scrie versuri./ Din pricina aceleia mi s-a tras obiceiul/ de a mă bucura că pot să-mi exprim în vorbire/ mizeria." (*5,4,2,1,0*) Dezamăgitoare cădere din Oul cosmic în omida ce va dezvolta farmecul efemer al fluturelui. Apare încă din acest volum oranjul exasperării, care va pune graniţe între el şi lume ("Ea avea ciucuri oranj, ea avea/ peri,/ dacă vă puteţi imagina aceasta.") Apoi cuvintele se emit unele din altele, cu efect dezolant, care nu spune nimic, însă finalul, deşi într-o modestă paranteză explicativă, destituie statutul creatorului de până acum, egal Divinităţii: "Păroasă ea era şi ea avea peri./ Peri străluminaţi.../ (*Mi-a luat Dumnezeu versul bun*)

Materialităţii baroce îi ia locul o eufonie barocă, ce se va estompa în volumele ulterioare. Iniţialelor care expulzau emoţii, cuvinte, lumi li se substituie cele care le absorb – condiţie a drumului spre ermetism: "Să curgem la vale, la sine,/ la S ca un şarpe./ Voi dormi pe misterul dumitale/ dragule de şapte." – recurenţă a cifrelor impare cu semnificaţiile deja discutate sau joc al aliteraţiei? Verbele suprimării, deja frecvente în volumul anterior, reapar pentru a propăvădui moartea raţiunii şi pe cea a imaginaţiei în acelaşi timp; poetul alege să salveze primul din cele două elemente alternative: "Moare Pitagora, doamnă,/ mor păsările-n zbor./ Un fel de foarte înţărcată toamnă/ rodeşte din omor." (*Pitagora*) Iniţialei, simbolurilor originare le corespunde în plan poetic şi "osul zvelt/ al păsării mâncate de pene şi de carne." (*Ai altora*) Poetul vorbeşte direct despre prăbuşirea datelor sale interioare, atenuând gravitatea prin joc. Eufoniile cu care încearcă să se salveze oscilează între ludicul fermecător şi diluarea textului. Nemaidorind să spună ceva despre sine şi Sine, inventează jocuri sunătoare de cuvinte: "Decade felul meu de-a fi/ se stinge timpul, ora/ Dulceaţa mea de Noemi/ fusesem ai altora." (*idem*) Poetul are

forța interioară de a se umili, cerându-și iertare. Poezia *Rugăciune* este tot una a recunoașterii limitelor, a căinței pentru orgoliul de a se fi situat în centrul universului, dar în afara mecanismelor divine, cărora le-a făcut concurență, fapt scump plătit prin alienare; în prezența ei, spiritul nu întemeiază, ci se reproduce în forme sterile: "Iartă-mă și ajută-mă/ și ridică de pe mine/ îngerul negru/ care mi-a îndurerat caracterul." (*Rugăciune*) În același registru se înscriu versurile: "Singuratic se duce bătrânul/ de la unul la unul/ Se duce să fie ce-a fost// Inimă pe de rost,/ oștire de oase,/ de O și de A/ de tu/ și de dumneavoastră.../ de dumneata." (*Pieire de bătrân*) Șirul de întrebări ontologice care alcătuiesc poemul *Întrebări* este o altă formă de retragere prin punere la îndoială. Substanța unor versuri revelatoare este înlocuită cu punerea în abis prin interogații raportate la timp, cu falsă solemnitate: "Trăim un prezent pur? A trăi înseamnă timp?/ timpul este tot ceea ce înțelegem? etc." p.72 Poezia *Noe* desacralizează greutatea plină de sensuri a motivelor și temelor care formau până acum pilonii universului său; **A** nu mai e Litera, ci o literă: "A e o literă. I altă literă/ pe care nebunul de mine le cântă pe citeră./ Câinele este un animal, iarba o plantă/ din care nebuna de tine se saltă/ Ochiul este o pierdere,/ cuvântul, derâdere,/ pe care pe scândura/ orelor, udele,/ viețile multele/ ni le salvăm." Noe, simbolul salvării unei lumi vechi, dar și cod al supraviețuirii, desemnează retragerea în interiorul corabiei întru recuperare (turnul de fildeș al poetului), căci gestul nu mai e facere, ci risipire. Acolo, privindu-se pe sine, reflexia îi arată tot o imagine întunecată ("mă uitam într-o oglindă neagră"), valorile iubirii, atât de exaltate, cunosc îndoiala printr-o privire care acum perpetuează forme fără viață ("Ea era bolnavă de mov/ de preamultul mov al privirii") Recurența substantivului "creier" este efortul înlocuirii afectului cu intelectul, dar formele create de el în absența inimii sunt copii, așadar cuvântul e productivitate lingvistică, repetiție în drumul spre esențializarea ermetică: "Creierul meu era umflat ca un steag/ fiert în simunuri/ Aici pe acest culoar de oglinzi". (*Pânza de păianjen de Goya*)

Pierderea statutului privilegiat, care n-a făcut decât să-l ispitească spre a-l duce la pierzanie, este "centru de cerc pierdut", destrămare și reculegere întru găsirea altor soluții de asumare a lumii. *Confesiunea răului visător* este povestea nașterii lumii din vis – o variantă a temei romantice eminesciene *viața ca vis* – unde I este "punctul cel dintâi și singur" din *Scrisoarea I*: "Înainte, nu a

fost absolut nimic/ Deodată nimicul a adormit/ și a început să viseze./ Astfel s-a născut cifra zero./ Nimicul a visat cifra zero./ Cifra zero a adormit și a visat cifra unu." După popularea universului nu prin rațiune, ci prin vis, somnul ei a născut monștri care se devoră. "Copilul mare" e poetul care, din nou, se autopedepsește pentru nesăbuință, autodevorându-se. Solitudinea creatorului rămas față-n față cu opera; momentul autodevorării este productivitate lingvistică în care se prăbușește universul poetic, soluția fiind întoarcerea în punctul inițial: "După aceea primul copil mare/ l-a mâncat pe al treilea copil mare/ Apoi,/ Primul copil mare a rămas singur. [...] Apoi, după un timp,/ de foame și-a mâncat/ un picior [...] La urmă și-a mâncat propria limbă.// După aceea nu a mai fost absolut nimic." Paradoxurile cad în gratuitate: "Nici n-ați crede voi că pietrele/ sunt copiii de aer ai păsărilor." (*Vânătoare*) sau "Sodiul și potasiul fumegând în apă,/ fum curgând din rotulă,/ vor trebui să înceapă/ o altă natură.../ Un pește cu aripi de piatră/ va bate un aer pieziș/ țâșnind din respirarea idolatră/ cu lamură de șiș." (*Baladă*) Ingredientele lumii preconizate nu mai sunt aripile de înger, zborul, inima. Nu există loc și pentru rațiune, și pentru iubire. Idealul grecesc clasic este ratat: "Ce frumos am putut să fiu altădată/ Frumusețea e o formă a lipsei de curiozitate./ Acum când sunt nisipos,/ când toate pietrele mele s-au bâlbâit în fața soarelui,/ nu pot spune despre mine decât, -/ ah, ce frumoasă a fost toamna trecută/ ah, ce verde a fost frunza văzută/ ah, ce nemaipomenit a fost laptele/ pe care-l va suge copilul meu." (*Mare secetă*) Exasperarea diluează textele, repetițiile nu mai au efectul scontat, ci cel de perpetuare gratuită a sonurilor, pentru că soarele necruțător al limpezimii spiritului nu iartă nici o tulburare. Evitarea "beției de cuvinte" cunoaște drumul sinuos al întoarcerii în Idee. Deși unii critici, ca Gheorghe Grigurcu sau Aurel Martin (ultimul în mod necruțător), afirmă că poetul își devine lui însuși epigon, consider că această atitudine față de propria-i creație este aparent epigonică, dar, de fapt, e autoironie dureroasă, negare și pretext de întemeiere a unei alte lumi.

Comparând volumul *11 elegii*, al trecerii de la senzorialul baroc la profunzimea cugetării, cu volumul *Epica magna*, Nicolae Manolescu afirmă că acolo "era vorba de suferințele cunoașterii", pe când "aici își găsește expresia o biologie deprimată de ambițiile și suferințele spiritului"[1]; or, biologia este deprimată, pur și simplu,

[1] Nicolae Manolescu, *"România literară"*, XI, nr. 46, 1978, p. 9

de timpul despre care poetul nu vorbeşte cât vorbeşte despre cuvânt, dintr-o oarecare pudoare a condiţiei umane. Scânteiază şi aici, când şi când, dar mai puţin ca în volumul precedent, nostalgia dionisiacului. Pentru a o disimula ori pentru a o îndepărta, poetul o diluează în jocuri repetitive ale praxisului: "Nu trebuie înţelese sentimentele,-/ ele trebuie să fie trăite./ Nu trebuie înţelegi porcii,-/ ei trebuie să fie mâncaţi./ Nu trebuie înţelese florile,-/ ele trebuie să fie mirosite." (*Pean*)

Disiparea unităţii lumii prin diluare este prezentă şi la scară mai mică, în microcosmosul cuplului erotic (sau în cel al poetului cu arta sa?): "Tocmai acum, tocmai acum/ când o iubesc cel mai mult,/ tocmai acum am minţit-o./ Tocmai acum, tocmai acum/ când ea ţine cel mai mult la mine,/ tocmai acum am umbrit-o." (*Ea*) Şi enumerarea discordanţelor afective şi senzoriale continuă; finalul poeziei neagă, implicit, perfecţiunea oricărei unităţi, pentru că doar imperfecţiunea stimulează tandreţea: "La urma urmei,/ cine are curajul să sărute o gleznă dacă ea nu şchioapătă?" (idem) Această repetiţie obositoare, demonetizată a lui "tocmai când" în care adverbul de întărire capătă conotaţii dureroase, trimite, sub aparenţa productivităţii lingvistice, spre "blindare" faţă de orice stimul afectiv ("Şi mă asfaltez/ şi mă îmbrac în ninsoare şi gheaţă"). Rimele căutate din *Roata cu o singură spiţă* vorbesc despre o lume în care nimeni nu stabilise încă ierarhii, cercul şi semnificaţile sale, totuşi limitate, nu existau, aşadar infinitul punctului şi linia infinită a tuturor posibilităţilor nu se adunaseră-n perfecţiunea înşelătoare a cercului: "Şi toate acestea se întâmplă/ pe când roata numai o spiţă avea/ şi nu roată se numea/ ci linie se numea." Lumea stă sub semnul iluziei din peştera platoniciană pentru că "Ecoul e cea mai temeinică formă a materiei" – ecouri ale unei lumi perfecte stăpânesc, lume a cărei oglindire imperfectă e chiar arta, cu toate sublimările ei, prin exces de manifestare. Alex. Condeescu remarcă faptul că o dată cu acest volum "o chinuitoare moarte şi naştere ritualică a formelor lirice"[1] se petrec, astfel că sunt inerente versuri ca "De nu v-a fost frică să vă naşteţi/ de ce nu vă este frică să muriţi!/ Mielul nu este de mâncare/ şi nici de jertfă./ El este sămânţa/ devenindă berbec."(*Oedip soldat*) unde primele două versuri sunt un nereuşit preludiu al enunţării – tot mai ferme – a opţiunii pentru apolinic, pentru refuzul facerii pe mai departe. Având, din nou, şansa întoarcerii în increat, drumul ar fi altul.

[1] Alex. Condeescu, *Polemos*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 186

Cântecul e răget, răcnet, creierul a lunecat, prudent, în locul inimii, iar farmecul sonurilor e, cu sau fără intenţie, gratuitatea oricărei înserieri pe care o presupune diluarea prin cuvânt: "Ca un răget luminos, în creierul meu/ a explodat o celulă;/ de străinătatea prea nouă/ în care se afla/ rătăcind de la începuturi." (*Amintiri de când eram piatră*). Momente de odihnă stilistică par poeziile cu sonorităţi paşoptiste ori din perioada de început a creaţiei eminesciene ca *Respirarea aerului de sub aripă* în care gratuitatea jocului sonor ascunde dorinţa regenerării: "Nu, nu se poate/ vultur stingher/ fără de roate/ să stea pe cer./ Pasărea marea/ care e-n zbor/ cu respirarea/ am s-o dobor", iar în poezia următoare, *Prăbuşirea unui vultur într-un om* – cu titlu ca al unui fapt divers luat parcă dintr-un cotidian – dorinţa i se împlineşte în mod fatal, fiindcă vulturul, încercând elanul creator al trecutului, moare chemat înapoi; lumea chemată să se replieze refuză întoarcerea în concept, este materie semiamorfă şi productivitate lingvistică, astfel că nici consolarea elanului cosmic nu-i mai aduce încrederea: "M-a izbit vulturul prăbuşindu-mi-se pe umăr./ clonţul lui mi-a luat aerul din plămâni,-/ treaz fiind încă, m-am trezit/ cu lăuntrul meu plin de zburătoarele cerului// Ferească-mă să stea şi cerul cu stelele-n mine. [...] Mă sufoc; penele lui îmi umplu respirarea./ Strein de moartea mea/ e vulturul mort."

În titlul unei poezii – *Ou spart* – poetul transferă zguduirea interioară, disiparea, neîncrederea. Motivul "vulturului", recurent, este al vieţii ca o pradă a celui puternic, dar şi mai nechibzuit. Acum poetul, învins de retorică, cere starea de graţie dinainte. Sentimentul provizoratului, al dizolvării ce oricum urmează oricărei concentrări maxime subzistă şi natura se manifestă, trădătoare, dincolo de voinţa poetică; or, această constatare este dureroasă: "Auzeam piatra murmurând/ că sunt pietre mi-am zis şi că sunt/ Auzeam iarba încolţind/ că este, mi-am zis, fiind/ Auzeam ploaia plouând,/ ou, mi-am zis, voi fi în curând/ Sperind vulturoaica de pe mine/ şi zburând-o." Alături de durerea desprinderii de vechiul entuziasm există şi aceea a conştientizării – odată cu intrarea în zorii epocii raţiunii – faptului că nu poate fi asemeni divinităţii, că statutul creatorului romantic este o iluzie amară. Scoaterea lumii la lumina materiei din increatul amorf a însemnat moartea prin epuizare şi deconspirare: "Desigur pentru recea întemeiere a furnicii/ eu sunt zeu cu putere/ vai, numai de moarte." (*Anatomia, fiziologia şi spiritul*), astfel că "Ar trebui nu ochi rotund,/ ci vederea ca oul." (idem) Privirea are menirea retragerii în sediul increatului,

după ce slujise mai ales facerii. Dezvoltările ideii nu fac decât să dezamăgească prin aceeaşi dizolvare, prăbuşire în enunţuri sterile care minează "epica magna": "Sarcina ochiului e să vadă linia/ Cifra e făcută să fie/ lipsită de micime, pe neființă/ Dar, vai, nu există mic/ nici micime nu este..." (idem). Cuvintele epuizate disipează, plictisesc, poetul intuieşte acest lucru, iar ţinta poeziei ce caută alte coduri pentru a se reînnoda la divinitate este tot mai aproape. Acest lung poem caută în trecut motivaţia eşecului – lipsa forţei de a se minuna, aşadar a prospeţimii, a elanurilor expresioniste integratoare – dar ciclurile existenţei, pe porţiunea limitată a condiţiei umane nu se pot repeta; vigilenţa experienţei nu permite decât drumul înţelepţirii, unicul sens al apolinicului. Dionisiacul expresionist permite eroarea care poate chiar însufleţi, aduce noi faţete, drumul condiţiei umane nu permite cantonarea în această stare: "Mă ridic şi spun:/ dacă poţi, uită şi nu-ţi aduce aminte nimic/ decât numai întâmplările tale şi atât,/ nu-ţi aduce aminte nimic, mai ales legea uit-o/ Miră-te de tot ce ţi se întâmplă,/ miră-te de tot ce vezi/ atâta timp cât ai să te miri/ eşti salvat/ Amintirea te-a părăsit/ şi nimic din începuturile lumii nu te mai/ cercetează/ Ţine-ţi minte numai propriile tale întâmplări/ căci te-ai spulbera mai repede decât/ însuşi gândul spulberării dacă ţi-ai aduce aminte." Este mitul Insulei Preafericiţilor a cărui condiţie este, precum în *Insula Fericiţilor* de Strindberg, uitarea tuturor habitudinilor, ierarhiilor – ca element magic al chemării vârstei de aur.

Enunţurile care se doresc sibilinice, cu iz filosofic rarefiat, sunt tot o etapă a retragerii din tumult; acest tip de discurs eşuează în sărăcia unei forme fără latenţe, a unui semnificant iscat gata muribund: "Nu există decât o viaţă mare,/ o singură viaţă mare la care noi toţi participăm./ Moartea e starea de dinainte de a te naşte./ Nu există decât o singură viaţă mare./ o trăiesc nenăscuţii/ unul câte unul." (*Metamorfozele*) Banalizarea ironică a entuziasmului creator nu poate salva, în manieră sorescianā, textul, pentru că o asemenea stare de spirit îi este străină, ca un mulaj care scârţâie în clipa probei: "Nu există decât o singură viaţă mare,/ la care noi, călătorule, participăm./ -Da, zise melcul cel cu două coarne./ Da, zise el./ Să visăm, să visăm/dar să şi facem altceva./ Bunăoară să populăm realul." (idem) În rest, sunt reluate idei din *Dreptul la timp* şi nu numai, consecinţe deja ştiute ale ieşirii din increat în creat, apoi timpul mitic şi prăbuşirea în cel istoric – semn, semnificant şi semnificat – acesta din urmă când salvator,

când trădător: "Mişcarea naşte timp/ şi aceasta/ şi acesta/ şi acela/ şi aceea/ sunt însuşi magnetismul!" cu un final al poemului suferind de acelaşi păcat în care un enunţ se vrea definitiv, dar de fapt se dizolvă: "Moartea e starea de dinainte/ de a te naşte." Alteori manifestarea entuziastă de până acum e privită cu distanţa sceptică a morţii iluziilor cavalereşti a vârstei de aur, apolinică din poezia lui de Lisle, ucisă de profanul dionisiac: "Atunci sau cam pe atunci, tata/ mi-a croit haine/ din pielea Rosinantei/ pe care o tăbăcise singur/ şi o pilise cu pila [...]/ N-am descălecat ceea ce nu călăream/ dar nici de dezbrăcat nu m-am dezbrăcat/ de pielea Rosinantei tot una cu a mea." (*Rosinanta*) Poetul este, de fapt, instrumentul tuturor iluziilor nebuneşti cărora nu li se poate împotrivi în clipa intrării în retorta artei, despre care numai nesăbuinţa tinereţii poate crede că are privilegiul alegerii ingredientelor alchimice, când, de fapt, "Mai sunt pentru că el mă este." (*Starea pe loc*) Artistul are doar amarul privilegiu al semnificatului trecător, în timp ce semnificantul, acelaşi, nu e niciodată deconspirat complet de Divinitate. Anevoiosul drum spre formula ermetică, mai ocrotită de profanizare, e drumul înţeleptului care a trăit risipirea. Risipire nu inutilă, nu fără farmec. Falsele silogisme, într-o retorică lipsită de emoţia patetismului, spulberă gravitatea enunţurilor: "Dacă ar fi să spălăm apa,-/ cu ce fel de apă/ ar trebui s-o spălăm pe ea,/ pe dânsa?" (*De ce?*)

Dacă una din poeziile volumului anterior se numea *Arca lui Noe*, acum poemul *Cântec de leagăn pentru Arca lui Noe* este moartea speranţei, constatând că nimic din trecut nu merită salvat, lumea trebuie pusă pe alte temelii pentru că "apa va continua să scadă tot timpul,/ toată viaţa noastră va fi o uscare de ape." Jocul indeciziilor este o altă formă a adâncii derute pe care o simte; cum este bine ştiut, preţul creaţiei este artistul însuşi. Orice fiinţare este, în lumina tăriilor, umbră căzută cu un preţ scump, iar amăgirile acestor jocuri ale umbrei pun la îndoială chiar Increatul: "Ce poftă de viaţa mea avea/ ceea ce nu era." (*Respirări*) Ca în dihotomia saussuriană, şi aici vorbirea este umbra limbii (şi a limbajelor ei), aşa cum lumea, mundanul este umbra Sâmburelui Iniţial – şubrezire a conţinutului: "Deodată am simţit cum renaşte în noi o vorbire,/ şi tremuram cu gurile lipite de ea./ Ce ochi mai trebuie să fi avut şi auzul/ când lângă ureche auzirăm o stea." (*Schimbarea*)

Lungul poem *Contemplarea lumii din afara ei*, o replică a *Dreptului la timp* şi a unora dintre *Elegii*, fragmentează timpul, îl desacralizează cu înverşunarea celui care-a trăit moartea iluziei

până la ultimele consecinţe. Narativul "iată", ce punctează fiecare fragment al expunerii, nu face, din păcate, decât să dizolve emoţia poetică. Toposul este sărăcit de orice magie, conştiinţa trupului trecător impregnează multă amărăciune, aducând imaginea unei morţi cosmice în care "Neîntrerupt, toţi se mănâncă pe toţi". Succesiunea de microcosmosuri disipează toată truda anterioară: "Acest punct de culoare albastră/ care-şi zice sieşi pământ/ el este ochiul, el este patul de odinioară/ el este patul de odihnă/ al vederii în genere." În ciuda efortului creator de până acum, esenţa nu s-a deconspirat, se păstrează pentru sine, iar omului nu i-a fost accesibil nimic cu adevărat, nimic care să-l consoleze în nimicnicia lui: "Aici toate numerele dorm/ în cifra unu,/ în cifra unu doarme/ în acest punct albastru." O parte a acestui poem – *Cântecul* – reia o idee recurentă la simbolişti, cea a cuvântului care ascunde, nu iveşte eul profund, în timp ce infinitul de nuanţe al muzicii îl revelă. Deşi poetul este pe drumul fără întoarcere al retragerii din lumea sa de cuvinte, la valorile afectivităţii renunţă cu greutate, pentru că abia în clipa renunţării totale la ea moartea are curajul să se anunţe: "El leagănă moartea/ până când răsar din ea cuvinte/ şi împodobeşte cu lacrimi/ legile stelelor fixe./ El este numit, uneori sufletul,/ dar cel mai exact ar fi să-i spunem,/ totuşi, cântecul." Intrate tot mai mult sub zodia umbrei, alcătuirile iluzorii *nu creează*, ci *produc*: "Pierderea cosmică investită în ei/ este lumina de la diferite alte stele.// Ei produc, în schimb, pentru cosmos/ timp." Cum e uşor de remarcat, numeroase texte poetice poartă titlul *Cântec* (aşa cum, de pildă, simboliştii îşi numeau recurent textele *Spleen*), ce semnifică o stare de spirit exultantă. În această etapă, încăpăţânarea (ori pur şi simplu comoditatea) de a avea poeme cu acelaşi titlu creează un sentiment neplăcut, al nefirescului. Cântecul izvodirii este cel al repliérii, iar privirea creatoare e privire ucigaşă. Exclamaţiile de obicei împing textul spre derizoriu: "Ce grea e raza, doamne, a ta,/ mi-ar trebui un ochi de otravă/ ca să văd,/ linia păsării când mi se face A/ şi stânca prăpăd.// Ce greu se ouă un ou!/ Ce muncă pentru oval." (*Cântec*) O poezie care poartă acelaşi titlu înfăţişează viaţa ca pe o profanare a eternităţii, nu ca pe o exaltare a ei. Cu disiparea unităţii miraculoase vine şi moartea sub aparenţa amar-înşelătoare a vieţii: "Se urâţise trupul gândit/ cuvintele erau spuse într-o limbă străveche şi barbară./ A trăi, devenise am trăit,-/ începuse deva din sinea mea să moară." Aceeaşi idee o reia într-un limbaj retoric, demonstrativ totodată, în poemul *Blândele şi ferocele activităţi ale însufleţitelor şi neînsufleţitelor*, în care paradoxul este lipsit de substanţă: "De ce ne-o fi trebuit nouă lumina/ şi ce este această ruptură numită lumina/ De ce a trebuit să devenim puncte/ când nefiind eram totul." Înşiruirea de dragul asonanţelor nimereşte când şi când câte un vers credibil: "şi pentru că deodată există sus şi există jos/ şi pentru că deodată ne este foame unul de altul/ şi pentru că deodată avem început şi vom avea sfârşit/ sentimentul numit frică ne-a dăruit cu guri/ *sentimentul numit unu ne-a îmbrăcat în făpturi*." (idem) O soluţie a căutărilor ar fi învestirea semnului matematic, a raţiunii cu afectivitate. Epitetul "murdar", recurent, este tot un mod de a-şi traduce poetic ezitările, nesiguranţa. O lume pe dos se desfăşoară în absenţa raţiunii – într-o poezie numită tot *Cântec* – o lume a perpetuării, care a scăpat din conturul septic al ierarhiilor divine şi matematice: "Absenţă murdară şi aşteptare disperată/ În lipsa ta s-au născut/ cifrele şi zeii [...] De când nu eşti,/ piatra a dat lumină/ Mişcarea a dat piatră [...] Fluviul a rămas gravid de peşti/ aerul greu de păsări [...] Cuvântul meu s-a făcut trei/ cântecul meu s-a făcut şapte." Epicizarea limbajului conferă textului când gravitate, când disoluţie; sentimentul exasperării în lupta cu vechiul sine aduce şi versuri care nu au nici măcar farmecul gratuit al jocului eufonic, ci sunt enunţuri care parcă ţâşnesc întru sfidarea artei: "-Locuiesc într-o inimă străină, se gândeşte omul,/ Unu este atenţia lui zero,/ doi şi trei şi patru şi cinci/ nu sunt altceva decât neatenţia cifrei unu." (*Tablou cu orbi*)

Operele imperfecte, volum al gamelor retorice este o disimulare a neîncrederii în lumea creată prin interogaţii şi exclamaţii demonstrative – care, ca orice retorică, provoacă circumspecţie cu privire la pojghiţa semantică ce se află dincolo de acest contur. Astfel, mirarea expresionistă, când discretă, când exaltată a primelor volume devine agitaţie neconvingătoare, ca a cuiva ce se minunează de un fapt divers senzaţional: "Ce cub perfect ar fi acesta/ de n-ar fi avut un colţ sfărâmat!" – în loc să lase cititorul să tragă singur această concluzie; sau. "Crezi tu că iarba este fericită? [...] Crezi tu că vulturele este înalt? [...] Crezi tu că piatra e tăcută?" etc., preferând epitete calificative limitative, ce interzic glisarea obiectelor cosmosului întru o nouă înfăţişare a acestuia. Adresarea directă, frecventă aici, este o altă faţetă a sentimentului singurătăţii într-o lume numai a sa, chiar dacă presimte pericolul banalizării odată cu ieşirea din ea, când statutul privilegiat se poate dovedi o plăsmuire a orgoliului: "Ah, n-aş fi vrut

niciodată să am durerea/ de-a fi întâmplător." (*Cu ochii roşii căutând o lege*) Ca în volumul precedent, jocul sonurilor, al inventivităţii lingvistice în amestec folcloric şi balcanic este o pauză – uneori ratată, alteori fermecătoare – acordată îndoielilor, neliniştilor fiinţei sale artistice, biologice, ca individualizare a condiţiei umane: "Se albise-n sfărâmare al meu os/ iar de timp, ce clepsidros!/ Mă uitai urât, frumos/ şi smulsei din roşu roz./ Mândrule de chiparos." (*Oificarea caprelor*) Dorinţa de a oferi noutate cu orice preţ îi stârneşte sentimentul grotescului, al inutilităţii, în care experimentele hibridizării generează "oificarea caprelor". Finalul este, cum i se întâmplă poetului, un truism a cărui lecturare trebuie uitată în clipa următoare: "Iartă-mă tu, iartă-mă că o să mor/ din vina faptului de a mă fi născut."

Raportându-se mereu la totul culturii în care se integrează, vrea să-şi ştie poziţia, statutul, schiţând o sinteză a tendinţelor anterioare, cu referire la obsesivul moment eminescian: "Şi ce-s hârtiile alea albe mânjite cu negru?/ - Scriu din nou Oda în Metru Antic, i-am răspuns,/ mă înţelegi, scriu din nou Oda în Metru Antic./ - Dar dacă el se mai naşte o dată!?/ -Să fiu pregătit, să fiu pregătit!" (*Papirus cu lacune*) Filosofările pe tema existenţei, enunţurile confuze care lunecă din spaţiul artei nu conving: "A nu fi, chiar şi această absenţă/ poate fi pedepsită la viaţă/ şi ca atare, condamnată la moarte,/ adică la a nu fi./ A nu fi, este condamnat prin a fi, la a nu fi./ Şi totuşi, îmi spune Sisif/ aceasta este o coerenţă." (*Cele patru coerenţe fundamentale*) Identificarea existenţei cu inutilitatea oricărui efort este formulată dincolo de coerenţă.

Adesea, propagarea vorbirii plictisite este lipsită de intenţia enunţurilor profunde şi este un subtil pamflet, o negare a analizei care nu revelează esenţa, ci este repetiţie: "Puşca este compusă din trei părţi:/ partea de sus/ partea de sus a părţii de sus şi/ partea de mijloc a părţii de sus" etc. sau "Soldatul mărşăluia,/ mărşăluia/ până când/ până la genunchi/ piciorul/ i se tocea, i se tocea/ i se tocea" etc. – inutilitatea oricărui demers hermeneutic, simplu joc de volute ale inteligenţei – sau: "Mirosul teilor ca o piatră/ Umbra teiului ca o piatră/ Mirosul păsărilor ca o piatră/ Aerul şi crivăţul păsărilor ca o piatră/ Patul şi tavanul meu ca o piatră" etc. (*Ca o piatră*) – unde laitmotivul acestei etape neagă seva vieţii într-un fel de modernă peşteră platoniciană. Aceste repetiţii nu zidesc la temelia ideii, ci o diluează: "Niciodată regele/ nu are dreptul să danseze în faţa tronului./ Niciodată tristeţea/ nu se va încorona cu coroană./ Niciodată ochiul nu are drept de orbire" etc. (*Fără nume*),

limitând potenţele fanteziei, impunând o realitate dezolantă ca în poezia citată anterior, *Vorbind*. Dezbrăcată de puterea de transfigurare a cuvântului, realitatea nu a reuşit să se contopească cu ea, a rămas egală cu sine. Ea nu şi-a meritat artistul. Perpetuarea artei este văzută şi ca mecanism al revigorării divinităţii, cu împliniri şi cu eşecuri; poetul e când cheie, când fereastră care nu creează, nu descifrează, ci doar reflectă în oglinda sa: "Eu sunt o fereastră,/ un geam, un loc liber/ prin care cinvea îl vede pe altcineva." (*Graţia*)

Loc al limpezirii prin ieşirea din dionisiac, volumul *Noduri şi semne* este "un triumf al întâlnirii cu sine în apoteotica luptă cu îngerul – existenţa latentă a cuvântului."[1] (p. 187), pentru că după victoria regenerării sensului prin semnificat, exploatarea sa ar fi compromiterea victoriei anterioare. Nu există revenire "la vedere", din exilul universului, lipsită de riscuri: "Ochii mei nu mai plângeau cu lacrimi/ ci cu ochi,-/ orbitele mele năşteau întruna ochi,-/ ca să mă liniştesc, de-aş putea să mă liniştesc [...] M-am acoperit/ dar sub linţoliu/ se rostogoleau de-a valma/ ochi, mâini, trupuri, viaţă." (*Nod 3*) Materia, repetitivă în esenţă, este lipsită de darul unicităţii. Ierarhiile stabilite prin exultanţa afectivităţii decad în haosul inerent oricărei multiplicări stârnite, ignorând complet raţiunea.

Originalitatea ermetismului stănescian

Dorinţa de autoprotecţie şi-n acelaşi timp un sentiment de blazare îl fac pe poet să se retragă din senzorialul care poate atât de uşor răni şi dezamăgi în universul conceptual al cărui teren îl simte mai sigur. Probabil oboseala, vulnerabilitatea sufletească tipică firilor sensibile, în speţă artistului, dorinţa de noi experienţe, risipirea afectivă – câte ceva din toate acestea îi determină dorinţa de izolare. Deşi volumul este subintitulat *Romanul unui sentiment*, el se constituie în povestea dispariţiei acestuia ca unealtă de construire a universului poetic, cu toate că N. Manolescu spune despre elegiile acestui volum că "nu mai sunt ale cunoaşterii, ci ale sufletului"; în schimb subscriu continuării afirmaţiei că "stării de fericire i se substituie amărăciunea şi neliniştea, jubilaţiei, sarcasmul."[2]

[1] Alex. Condeescu, *Polemos*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978, p. 187
[2] N. Manolescu, *"România literară"*, VIII, nr. 29, 1975, p. 9

În poemul *Schimbarea la față* manifestă o dorință fără echivoc de cenzurare cu o invazie de cuvinte ale negației (adverbe, pronume, adjective), îndepărtându-se de entuziasmul din *Laus Ptolemaei*, neinteresându-l o altă situare a universului, mulțumindu-se cu aceasta: "Nici dorința de a supraviețui/ Nu mă face să respir mai des,/ Nici moartea nu mi se mai pare/ atât de măreață.// e bun sistemul acesta planetar/ dar nu mai mult decât atât./ e luminos soarele acesta/ Luminos. Nu orbitor, nu orbitor.// Dacă n-ar mai răsări mâine dimineață/ ar fi o mare pierdere./ Dar nu mai mult decât o mare pierdere." Cunoașterea ucide acțiunea, astfel că pentru fapte e nevoie de iluzii, a căror vârstă a trecut. Tema timpului modifică datele afective, filosofice și biologice ale eului liric și, în consecință, ale universului receptat altfel și altfel construit poetic. Acum interesează întoarcerea la timpul indistinct, dar nu mitic, ci la cel conceptual. Destrămarea sa în timp obiectiv, aparent accesibil – ieriul și aziul – are aceleași efecte alienante ca ieșirea din mit în istorie: "E steaua cea rea, e steaua cea gri,/ e steaua cea verde/ marele A și marele I/ azi mă vor pierde." (*Prințul căzând de pe cal*) În acest volum convoacă motive și laitmotive ale operei sale de până acum pentru revizuire: "*Măreția frigului* stă, în cea mai mare măsură, sub auspiciile acestui dialectic fenomen de cufundare revelatoare în unele dintre structurile poetice având poziții de mult consolidate."

Desigur, drumul spre ermetism cere izolarea de vulg. Conștient sau nu, poetul face distincția eminesciană dintre omul comun guvernat de "stele cu noroc" și cel de excepție, inițiatul, care nu este supus determinărilor: "Mie mi s-a dus viața,/ ție ți s-a dus norocul." (*Rău de frumusețe*) Poezia *Emil Botta* este portretul ideal al tipului de creator spre care tinde el însuși; este momentul în care, negând "oul nuntit", alege să-i izoleze sâmburele, să-l închidă prudent de teama risipirii. Ceea ce însemna *facere* acum e *risipire*: "El e despărțit de zbor/ printr-o coajă de ou/ și printr-o nervură de frunză/ e despărțit de umbră [...]/ este la fel de tăcut/ ca un greier/ ochii lui sunt masca orbului." Dacă imparul fusese semnul tuturor posibilităților, al deschiderilor, al ilimitărilor, acum semnifică efortul întoarcerii în Idee, în Oul Inițial, în interdicția manifestării perechilor creatoare: "gură fără sărut,/ ochi fără vedere/ bărbat fără muiere!/ Fugă fără alergare" (*Mai lasă-mă*) Noua atitudine pe care și-o propune îi dă, la început, sentimentul nefirescului, al măștii și ispita etalării eului încă există: "Ar trebui

să-mi pun o mască/ și-un scut ar trebui să-mi pun pe piept/ Ar trebui să-mi pun la ochi privirea/ cu care am privit cândva." (*Lecția de dans*) În *Matematică poetică* se dorește întoarcerea la timpurile de aur, când semnul poetic și cel matematic erau contopite: "Există o gramatică a numerelor/ 1 poate fi socotit subiect/ dar poate fi și predicat." Nu se îndepărtează de lumea creată anterior fără o dureroasă luptă cu sine. Rațiunea salvatoare este exasperantă prin caracterul ei limitativ. O artă care să se adreseze intelectului, și nu afectului este incompletă: "Scuip pe 1// Plâng pe 1// dau cu piciorul în 1.// -Ai înnebunit, îmi spune Pitagora.// -N-am înnebunit, îi strig. Pământul/ e plat ca o omletă." Finalul poeziei poate conține ideea unor zori noi în creația sa prin semnificația onomatopeii, însă formularea cu prezumtivul popular este nemotivat peiorativă: "Matematica s-o fi scriind cu cifre/ dar poezia nu se scrie cu cuvinte./ Cucurigu!"; drumul spre "noduri și semne" este insistent pregătit, chiar dacă forțarea imaginilor ratează efectul. Întregul volum este minat de durerea alienării, a negării exaltării dionisiace pentru că "Dureros e gălbenușul fără pasăre". (*Îndurerare*) Desfășurările metaforice ale drumului chinuit spre apolinicul ermetic sunt numeroase, alături de invazia cuvintelor prefixate cu "ne-" și cu "dez-" ("des-, de-") folosite mai rar și în volumele anterioare în inovații lingvistice ("a dezinima"): "Dezîngerizarea și dezariparea/ dezmoștenirea și dezesperarea/ desperecherea și tu – ah, cât mă faceți să plâng.// Desfrunzirea și zepelinul dezumflat [...] ah voi, ah, voi cât mă faceți să plâng." (*Dezîngerirea*) Solilocvii funebre sunt aceste renunțări deloc vitejești care sfâșie inima poetului. În același registru sunt versurile: "Ce pește verde și neapărat/ în aerul sărat al ochiului tău/ părăsește ideea de apă?// Ce pasăre fără gând în ea/ de cuib și de nezbor/ a părăsit aerul ca să țină loc/ sprâncenelor tale?" (*Stare cireșară*) Statutul de sacrificat și cel de sacrificator se contopesc, iar "neîntâmplarea" este un alt nume pentru Ideea care se refuză nuntirii cu materia: "Voi care sunteți deasupra mea,/ ca o memorie a neîntâmplării/ credeți-mă voi și iubiți-mă/ cum moartea-și iubește eroii." (*Raportul către păsări*) Când și când versurile capătă farmecul știut, atunci când poetul nu abuzează de sonuri, obișnuindu-se cu retragerea, pe care nu o mai vede ca pe o cămașă a lui Nessus autoimpusă, ci ca pe sâmburele firii: "Sâmbure fără floare ce sunt/ vrei tu cu șapte petale și albă să fii?" (*Invitație la o floare*) desfășurările estetice (floarea) sunt inutile amăgirii.

Trecerea dintr-o etapă biologică în alta are farmec eufemistic atunci când ia viaţa aşa cum e iar statutul artistului are câteva privilegii, mai ales acela de a resimţi mai nuanţat rostogolirile vieţii: "Noi suntem un fel de martori/ ai adolescenţei ruginind." (*Cireşar*)

"Gâlceava înţeleptului cu lumea" susţine continuu tensiunea creaţiei. Semnul poetic şi cel matematic sunt într-un proces de separare fără întoarcere; ele guvernează lumi diferite – primul, al îndoielilor creatoare, iar al doilea, al certitudinilor descurajante – constituind începutul destrămării unităţii lumii: "Noi ştim că unu ori unu fac unu,/ dar un inorog ori o pară/ nu ştiu cât face [...]/ Numai tu şi cu mine/ înmulţiţi şi împărţiţi/ adunaţi şi scăzuţi/ rămânem aceiaşi...// Pieri din mintea mea!/ Revino-mi în inimă!" (*Altă matematică*); finalul acestei poezii, în note dramatice, este sintetizarea fără echivoc a zbaterii între cele două lumi. Substantivele "creier" şi "minte", frecvente aici, pun stavilă izbucnirilor, iar apariţia lor îndurerată întunecă şi răneşte: "Lasă să fie acest creier frumos/ plapumă pentru ideile frigurose/ Culcă tu în fundul ochiului albastru/ animalul rănit cu vederea de mine." (*Alunecarea gândului*) până ce "voi fi rece ca zăpada dintr-un crivăţ/ de iarnă...". Neputinţa zborului aminteşte, din nou, de lebăda din *Sonetul* ars poetica al lui Mallarmé, prizonieră între gheţuri, refuzându-şi zborurile pentru a conserva toate potenţialităţile; doar că atitudinea lui Nichita e mai lumească, nu vrea să se ştie singur în durere. Detaşarea completă vine mai târziu, dar umbrită de regrete: "Mai bateţi şi voi puţin din pene, fiarelor,/ mai răcoriţi-mi inima cu neputinţa voastră/ de a zbura!"(*Descripţie*) Lexicul devine cosmosul însuşi, pe care poetul îl învesteşte din nou cu statutul de loc al tuturor posibilităţilor.

Prin *Starea poeziei* poetul însuşi recunoaşte momentul de cumpănă în care a ajuns, reevaluând în primul rând pentru sine consecinţele implicării, ezitând între sentimentul facerii şi cel al risipirii – ca nume pentru acelaşi lucru.

Volumul *Epica magna* continuă diversificarea universului poetic, chiar dacă N. Manolescu spune că aici "Poetul îşi parodiază maniera proprie"[1], fapt considerat de acesta o epuizare artistică. Epuizare da, însă nu artistică, ci a atitudinii grave, schimbată într-una când ludică, când ermetică. Volumul cunoaşte reveniri, dar

[1] N. Manolescu, *"România literară"*, XI, nr. 46, 1978, p.9

capătă şi o nouă vigoare prin reţinerea pe care şi-o impune – reţinere din ce în ce mai puţin dureroasă. Poetul se află în dialog cu sine, într-un permanent proces de reorientare, de scufundare într-o altă dimensiune a spiritului, cea adânc reflexivă, pentru că "Poezia lui Nichita Stănescu se întoarce, prin aceasta, la vârsta la care poezie şi filosofie erau indistincte."[1]

Descrierea lui A, poem cu care se deschide volumul, este parte a lămuririi neîncetate cu sine în privinţa statutului artei, a menirii ei şi a artistului. Substantivul "creier" este recurent şi aici, ca-n volumul anterior, în locul inimii vulnerabile. Fericitul loc al întâlnirii semnului matematic cu cel poetic nu mai este posibil. Replică la descrierea lui A din *Necuvintele*, nu mai e "litera borţoasă de toate literele", ci "templu al cuvintelor", aşadar nu germinaţie, ci reflecţie: "Îl opun pe A lui 1./ Nori peste semne.// Explozia inimii în desimea/ rabdă să se spargă trupul.// Când cu ancora A,/ în zeama gânditoare a creierului." Ispita exprimării, a dezvăluirii eului face făptura noastră mai vulnerabilă, eliberarea ori fiinţarea fiind doar iluzii: "A, m-ai despărţit de auz./ [...] A, te-am făcut trup/ ca să rămână din trupul meu/ după spulberare/ A." De fapt, este un fragment-testament clasic despre arta nemuritoare faţă-n faţă cu perisabilitatea biologică. Arta îmbogăţeşte sâmburele lumii, semnificantul cu noi înţelesuri evitând marea prăbuşire a tuturor veacurilor.

O dată cu acest volum, drumul pe care-l parcurge este invers decât până acum. Întoarcerea spre Sine este cea dinspre afect spre intelect, iar sprijinul pe care-l cheamă e fermitatea semnului lingvistic nedeconspirat: "Îl opun pe A, mie./ sufletului meu îl opun pe A./ Luptă care naşte înţeles./ Cort al amintirii mele.// Trece timpul penste A./ Viaţa-mi curge pe sub A./ Soarele se închină la A/ la steaua cuvântului, - A/ Tu care nu eşti, -/ A,/ cine o să te gândească, cine./ Gândeşte-mă tu A, pe mine.// Înmormântându-mă, - / A,/ trup îmi rămâi, al gândirii." Nostalgia după statutul privilegiat al creatorului exprimată de "cine o să te gândească" luceşte când şi când, în reflexia platoniciană a fiinţării prin gândire.

"Lupta cu inerţia" e neîncrederea, de fapt, în cuvântul care nu cunoaşte truda întruchipării. Drumul spre asceză este mărginit de ezitări, dubii, ispita implicării ca dovadă a vieţii nestinse. "Orice gest e mai frumos decât o statuie,/ orice gând alb/ duce în braţe un

[1] Mircea Tomuş, *Mişcarea literară*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981, p. 114

fulg uriaş de zăpadă." (*Colinda colindelor*) spune poetul în momentele confuze în care parnasianismul vrea să cenzureze exaltarea (fie ea romantică ori expresionistă) în durerosul traseu spre re-conceptualizare. Liniştea blagiană este pregătitoare pentru timpul ce va să vină, dar este, în acelaşi timp, amintire a universului perfect, dinainte ori de dincolo: "Să treacă o pasăre printre noi doi./ Ba nu, *trece* o pasăre deasupra mea./ E linişte, e o tăcere/ în care se aud cifrele." (*Anatomia, fiziologia şi spiritul*) *Cântecul* din titlul atâtor poezii este sublimat în superlativul absolut stilistic al *colindei colindelor*, deci din experienţă în esenţă. Universul pe care el însuşi l-a creat nu-i mai pare confortabil; întregul volum este povestea renunţării dureroase la ceea ce a zămislit, zămislindu-se pe sine, insurgenţa ispitei care nu-i permite o retragere olimpiană, ci una convulsivă: "Încă nu pot să înalţ un imn liniştei/ pe care mi-o doresc şi de care mi-este foame./ Nici o casă în care am stat/ nu m-a ţinut prea mult înlăuntrul ei./ Aş vrea să pot să locuiesc/ în propriile mele cuvinte,/ dar îmi atârnă greoi prin uşile lor/ trupul spre regnul animal." (*O confesiune*)

Implicarea dionisiacă de până acum o simte ca pe o agresare a tihnei semnificantului; ontologicul transmis la nivelul limbajului este o consecinţă firească: "Brutală starea de a fi!/ Somnul nu consolează luptătorul obosit./ Visul soldatului rupe aripile fluturelui./ [...] Brutala stare de a fi/ fără somn este." (*Metamorfozele*) Gingăşia este şi ea în cele din urmă trădată. Dacă anterior enunţa că "poetul, ca şi soldatul, nu are viaţă personală", Stănescu mai făcea un pas subtil, într-un limbaj modern, de trecere de la lirismul subiectiv la cel obiectiv, aşadar o altă etapă în replierea eului din univers. Fiinţarea, privită retrospectiv, este *risipire* şi *eroare*; forţa creaţiei, care s-a sustras legilor banalizante, repetitive, semnificatul revigorat sunt eroare care "fuge din unu, devenind cu unu, doi./ [...] / Unul cuprinde totul lui este./ Doi nu, adică e puţin./ Trei nu, adică e mic, adică e în afară, adică nu e." (*Adunarea prin îndepărtare*) Simbolurile numerice sunt discutate din altă perspectivă; ivirea lor din Unu e simplă deşirare, trădare a unităţii, nu revigorarea – la nivel cosmic – a unui semnificant muribund. În general, laitmotivele sale capătă o altă dimensiune. Privirea, învestită în trecut cu magie creatoare, a fost tot o iluzie care a amplificat forme deja existente, fiind, de fapt, sterilă: "Vai vieţii mele, încă de la naştere/ ochi de piatră în trup de apă.../ Vederea, ca tăria păianjenului/ sprijinindu-se pe balele lui geometrice." (*Blestemat, ah, ochi de piatră*)

Eşuând, poetul pune sub semnul îndoielii şi trecutul. Gândire-cuvânt, ochi-privire nu mai sunt cupluri germinative. Dintr-o altă perspectivă, traseul artistic este traseul condiţiei umane. Privind retrospectiv, cine nu are a-şi reproşa nimic? Cine nu pune în abis trecutul ca rezultat al unei mari dureri actuale? Aşadar "Îmi pun cuvântul pe gândire/ Şi ea se rupe strigând şi urlând/ O, de-aş avea o cât de câtă greutate/ aş putea să zbor." (*Fiziologia unui sentiment*) sau "Ia-mi ochii înapoi, mamă, -/ auzul ia-mi-l înapoi, mamă/ Dragoste este ce sunt./ Aceasta este predestinată morţii." (*Creionul plin de sânge*) Arta, asemeni iubirii, are nevoie de sacrificiu. Iubirea din volumele de început, care dă sens lumii ori care-i revigorează sensurile, infuzând semnificantului strălucire, este, aşadar, tot o faţetă a Marii Treceri. Schimbarea de atitudine este mai ales o consecinţă a vulnerabilităţii sale şi a nevoii de a se apăra. El numeşte bărbatul "Animal indirect/ sufletul tău gingaş nimănuia de trebuinţă este// Bagă mâna în pământ şi scoate/ sabia iar nu sămânţa!/ în singurătatea lui A/ nu-l îndrăzni pe 1" (*A pierde tot ce se poate pierde*) Gândul morţii al cărei spectru nu poate fi evitat vine împreună cu conştientizarea limitei umane, fie ea şi artistică. A cuprinde cu gândul vremurile în care semnul şi sensul erau indisolubile este o iluzie. Din nou, 1 şi A sunt în semnul şi sensul erau indisolubile este o iluzie. Din nou, 1 şi A sunt în desprindere unul faţă de celălalt, ideea tot mai persistentă fiind aceea că semnul matematic este păstrătorul ideii pure, nu semnul lingvistic trădător, care creează succesive iluzii de împlinire pentru ca deznădejdea să fie cu atât mai puternică: "Nu 1, ci A, - / îl ştiţi voi pe A,/ murdarul de A,/ luminosul de A..." (*Căţărarea pe o rază*) Creatorul de tip romantic acum îl inhibă; concurând divinitatea, uită să se exprime pe sine, condiţia umană căreia îi aparţine, în ciuda iluziilor temporare: "Până când nu mă părăseşte zeul/ care stă tolănit în mine/ nu pot să ies din cort, iubito" (*Locuit*) – sună o poezie cu ecouri din Du Fu, ca în paginile următoare să aleagă ipostaza apolinică pentru a rezista deşirărilor pe care le provoacă sufletul. Cum lumea este a legilor geometrice, matematice, care nu provoacă nici o confuzie, omul după chipul şi asemănarea ei trebuie să fie aşijderea: "N-ar fi prea bine/ să mi se rupă coasta/ şi nici prea înţelept, ca bulbul roşu/ al numitei inime/ să se arate/ numitei vederi// Înălţător castel şi turlă/ trupul acesta a fost făcut/ să fie înţelesul legii şi pe pofta/ foametei ei de geometrie." (*Smulgerea măştii*) Iată, astfel, un alt motiv eminescian, al existenţei ca teatru în care implicarea e mimare a trăirilor, iar protagoniştii – măşti supuse trecerii.

Există şi câteva poeme în care căutarea devine resemnarea

înțeleptului care vorbește despre valorile experienței umane cu duioșie, pentru că în fiecare există, fie și latent, nevoia transmiterii ei ca o cale spre împlinire, loc de întâlnire a apolinicului cu dionisiacul: "Dragule, caută și te însoțește ca să nu mai rămâi singur./ Vei vedea și tu, atunci când vei iubi, cine îți va fi soața,/ așa cum arborele cel mare pe timpul soarelui în toi,/ vede care îi este umbra" (*Învățăturile cuiva către fiul său*) Este nevoia comunicării spirituale care nu ține seamă de biologic, deci nu trădează, a lui Leopold Bloom în căutarea lui Stephan Dedalus pe străzile metaforizate ale Dublinului. Adresarea plină de afecțiune, ca în versete moderne, în care pasajele sunt marcate prin vocativul "Dragule", aduce bucuria întâlnirii în spirit. Poetul refuză, cu atât de umană grație, rețetele existențiale întru acceptarea surprizelor vieții și asumarea lor în funcție de ceea ce au făcut din noi factorii formativi atât de diverși: "Ceea ce există, este./ Frumos lucește masculul/ din neputința de a naște./ Dacă nu poți luci, dragule, cântă./ Dacă nu poți cânta, dragule,/ varsă sânge./ De născut, dragule, naște numai cosmosul./ Caută și fă rost de scutece, dragule!" În absența forței creatoare care doar ca iluzie este permisă ființei umane, poetul alege formularea ideilor pure care să-i facă accesibil înțelesul lumii. Drumul spre atitudinea contemplativă este mărginit de ispitele implicării: "Durerea vieții/ e un lucru, -/ nu contemplarea lui// Mi-e dor/ să pot să nu-mi mai fie dor/ de tine." (*Înapoierea cheii*) Cheia cu care a deschis manifestările lumii și sensurile ei ferecate în Unu, A, Sine i-a dezvăluit, pe rând, văpaie și gheață, în jocuri de forme înșelătoare.

Retragerea, cu toate ezitările ei, este temeinică pentru că "Față de ceea ce este/ orice altceva este un punct." (*Un om de cal*) Multitudinea fațetelor de manifestare a deznădejdii, a entuziasmului nu face creația mai vulnerabilă, ci păstrează unitatea traseului ce reprezintă spiritul uman în genere, de la entuziasm la amărăciune și înțelepțire. Mircea Tomuș observă că "Există un nucleu de legi fundamentale care stă la baza acestei poezii și care au o claritate majoră și o duritate specifică, de duritatea diamantului."[1]

Moartea materiei nu e sterilizare diafană, ci pârjol, iar ispita salvării prin cuvânt e cea mai la îndemână în drumul spre Idee: "Ai să vezi, îmi spuse Daimonul meu, mie,/ ai să vezi/ cum se usucă

[1] Mircea Tomuș, *Mișcarea literară*, Ed. Eminescu, 1981, București, p. 112

peștii/ și cum se împuțesc balenele/ cum se evaporă meduzele,/ căci îți zic ție, vine focul, mă auzi?" (*Daimonul meu către mine*)

Titlul-sinteză al volumului următor, *Opere imperfecte*, presupune insistența întru perfecțiune, chiar dacă, de fapt, "este un poet clasat"[1], afirmație ce pierde din vedere piruetа spre altă formulă poetică. Organizarea cărții este circulară și vizează aceeași nostalgie a perfecțiunii; volumul se deschide cu *Lecție despre cerc*. Printr-un ritual sacrificial ce îmbină jertfa de sânge cu decantarea prin ochiul interior, apoi punerea în valoare, însuflețirea prin iubire – se refac etapele creației originare, subminate de germenele destructiv al ființei umane; este traseul pe care îl urmează, la altă scară, și artistul: "Se ia o bucată de piatră/ se cioplește cu o daltă de sânge,/ se lustruiește cu ochiul lui Homer,/ se răzuiește cu raze,/ până când iese perfect./ După aceea se sărută de nenumărate ori cubul/ cu gura ta, cu gura altora/ și mai ales cu gura infantei./ După aceea se ia un ciocan/ și brusc se fărâmă un colț de-al cubului." În ultima poezie a volumului, exclamației îi ia locul atitudinea de regret în fața tulburării perfecțiunii, generată de vanitatea umană, care vrea ea însăși să contribuie în felul ei la creație: "Se desenează pe nisip un cerc/ după care se cade în genunchi,/ după aceea se cade în brânci,/ după aceea se izbește cu fruntea nisipul/ și i se cere iertare cercului./ Atât." De fapt, e posibil să vadă, în cele din urmă, actul creației prin numire ca pe o desacralizare; iar drumul spre ermetism este refacerea sacrului. A-l numi înseamnă a-l aduce în profan.

Dacă omul fusese, anterior, un instrument și un locaș al sacrului, înstrăinarea de *numen* îi provoacă poetului o regenerare a sufletului divin latent din ființa umană, tradusă într-un limbaj amar și aspru, dar plastic: "Organul sămânței ar trebui să fie/ geamăn cu organul cuvântului,/ iar nu pe acolo să-ți azvârli și sămânța,/ iar nu pe unde azvârli din tine/ bucăți de animale moarte/ și bucăți de plante moarte,/ exact cu acel loc dințos/ tocmai cu acela,/ să rostești taina cuvântului." Dar acestea sunt impulsuri trecătoare în drumul spre asceză. Suveran în lumea sa, poetul nu mai creează prin numire. Gestul artistic ce are drept de viață și de moarte își suprimă menirea: "Mâna împăratului nu mai poruncește obiecte,/ pentru că obiectele nu mai sunt./ Nu mai există nici argint și nici

[1] Romul Munteanu, *Jurnal de cărți*, vol. III, Ed. Eminescu, București, 1982, p. 118

aur, -/ oastea noastră este înfrântă de Parţi,/ soldaţii sunt morţi." (*Mâna împăratului*) Barbaria realităţii, ca un tăvălug, învinge. În locul cuvintelor cu valenţe infinite, concretul formei limitative, mai comodă pentru fiinţa umană blazată – premisă a hotărârii retragerii însângerate de pe câmpul de luptă interior: "Voi spune nu cuvinte, ci statui/ pe care de al Romei frig astral/ le-acopăr cu un sânge amărui/ şi, şi cu şaua smulsă de pe cal." (*Cântec*) Cântecul întrupării alunecă definitiv în cântecul stingerii, al extincţiei universale. În această lume a dezamăgirii materiei, nu a pierit sclipirea unei certitudini: cea a iubirii, unde iubirea şi arta se confundă ca în *Leoaică tânără, iubirea*, pentru că amândouă schimbă sensurile lumii, împlinesc sau dezamăgesc, sunt la limita dintre real şi autosugestie, unde laitmotivul pietrei este prima dată învins: "Ea era frumoasă ca umbra unei idei, -/ a piele de copil mirosea spinarea ei,/ a piatră proaspăt spartă/ a strigăt dintr-o limbă moartă [...] Ea era frumoasă ca umbra unui gând./ Între ape numai ea era pământ." (*Evocare*)

După momentul câştigării numelui prin luptă, în etapa anterioară, metafora devine sinecdocă matematică unde "Calul numit Troian se desparte astăzi de numele său/ Vorba aceea:/ $E=mc^2$." (*Pe harta unui miros*) Întru căutarea purităţii originare, în elanuri expresioniste, poetul pune în abis exclamaţia cristică: "Lăsaţi-mă să vin la copii!" Simte nevoia de început a receptării, a elanului dintâi când imaginaţia poetică putea face faţă celei mitice, setea de cunoaştere, de descifrare a esenţei, fie şi agresivă, era scuzabilă: "Cruciada copiilor abia acum se pregăteşte./ După plecarea zeilor,/ copiii au ajuns la putere/ şi se aţin cu mari cuţite în mâini/ să izbească coaja de var a oului,/ oriunde l-ar întâlni." (*Neînţelegerea acceptată*) Drumul spre ermetismul cristalin al "nodurilor şi semnelor" este metaforizat prin procesul ivirii perlei după agonizările scoicii: "Poate că din pricina unei boli/ s-a schimbat în perlă,/ sau poate că s-a transformat în perlă/ din pricina unei idei/ care nu există pe pământ." (*Transformarea în perlă*) Toate întruchipările inimii sunt iluzii, tot ce naşte sentimentul e trecere a "inimii mult mărite hrănind cu sângele ei/ armate de fantome." – astfel, atitudinile fundamentale, dincolo de vremelnicele lor manifestări ale omenirii, sunt aceleaşi: revenirea la ipostaza artistului din *Odă (în metru antic)* este prima condiţie a accederii în alveola ermetică a versurilor ce nu mai mărturisesc. Gândul creator şi privirea creatoare nu mai alcătuiesc un cuplu geminativ,

unitatea lumii îşi continuă zdrenţuirea: "Ochii ei nu-i mai erau de nici un folos/ din pricina faptului că se gândea." (*Ceramică*), iar magia oglinzii, loc de întâlnire a realului cu irealul, este stăpânită de cele trei colţuri ale triunghiului care permit evadarea, spre deosebire de cerc sau de oval, ce moare în sine gratuit ori sublimând, asemeni scoicilor pe fundul mărilor închegând şi salvând sensuri: "Triunghiul vă zic, dragii mei,/ e izbăvirea unei oglinde." (*Linia împăcată cu sine însăşi*)

În versuri cu o undă de forţare a notei poetice, Stănescu se defineşte pe sine ca pe o idee, este el însuşi un cod care nu se poate dezvălui fără intervenţia exterioară. În tot mai multe versuri este invocată o forţă supremă, orgoliul statutului concurenţial, neoromantic, la divinitate păleşte. Fără sentimentul totului, la care nu are, de fapt, acces, esenţa lumii nu se revelează. Dureroasă revelaţia că este doar o parte – ce-i drept, privilegiată – a mecanismului superior cu care supraconştiinţa – atmanul filosofiei hinduse – funcţionează: "Lanţul în chei mi-a căzut din stele în creier,/ mi-au zornăit minţile de durere şi de sunet./ Trupul meu tot deveni o cheie de fier,/ doamne, pentru o uşă uriaşă/ la al cărei lacăt nu am cum să ajung,/ decât numai dacă mă ridici în braţe." (*Cheile*) În locul voluptăţii baroce a figurării, poetul, exasperat de limitele formulelor de până acum, acceptă statutul de kamikaze al umanităţii într-o exclamaţie cu ecouri argheziene: "Haide, cât eşti de mare, tu,/ haide, cât eşti tu de indiferent,/ răsuceşte-mă şi rupe-mă/ şi deschide odată uşa aia!/ Haide, deschide-o odată!" În aceeaşi gamă de sens şi expresie a interpelării divinităţii cu familiaritate – poate o modalitate de înfrânare a stingherelii – şi în versurile următoare: "Doamne, de ce mă faci să urăsc/ ca să mă ţii în viaţă!?/ Haide, fii tu absenţa mea!" (*Cântec*) O astfel de încrâncenare îşi află vindecarea doar în meditaţia rece, a ideii pure. Numeroasele poezii purtând acest titlu cuprind tot mozaicul intonaţiilor sufletului uman, de la exultare la armonie, marasm, încrâncenare – şi, mai pe urmă, regăsire. Rememorează momentul impulsului creaţiei, ispita sa dulce-amăruie care scoate omul pentru totdeauna din calma înşiruire a zilelor date de-a gata, prudente: "M-a izbit cu aripa un înger/ şi am devenit rege,/ pe un tron în prăbuşire." (*Schimbarea la faţă*) sau "A venit îngerul greoi ca un balaur./ Mă izbea în sânge, în inimă şi în cuvânt/ Dădea din aripi atât de tare/ că mă umpluse de vânătăi şi de morminte." (*Aterizarea*) A accepta implicarea în viaţă prin toţi porii înseamnă

receptarea sentimentului morții la tensiuni înalte; a o refuza încă nu este înțelepciune, ci stingere, mimare a elanurilor afective – oricum, continuarea drumului spre codurile oculte ale intelectului, zeflemitor cu dezvăluirile pasiunilor: "Nici să mângâi nu mai sunt în stare,-/ natura a devenit atât de străină și de ghimpoasă/ că numai gura mi-a rămas/ pentru surâs." (*Imediat*)

Ipostaza soldatului în simbioză cu cea a poetului reapare și-n acest volum – înfățișând granița fragilă dintre viață și moarte, jocul facerii și al desfacerii, de fapt îngemănarea lor, rilkeană în substanță, mai crudă în numire: "Nu, nu, nu/ strigă în dureri mama mea, născându-mă/ nu, nu, nu/ strigă ea născându-mă; -/ viața nu e pentru ucidere/ viața nu e pentru ucidere./ Soldatul năduşit zise:/ - Ce sânge, cât de mult sânge/ și ce miros și ce strigăt/ dă femeia când naște/ și fără de nevoința glonțului." (*Mama mea și soldatul ei*) Durerosul scrâșnet al zămislirii – în plan biologic sau artistic – nu dispare, ci amplifică angoasele de mai târziu, când manifestările concrete, scăpate din idee, dezamăgesc.

O veche povestire hasidică spune că fiecare dintre noi suntem legați de Dumnezeu printr-un fir, iar în clipa comiterii unei erori, acesta se rupe. Drept consecință a căinței (dacă ea există), Divinitatea oferă o altă șansă, înnodând firul. Volumul *Noduri și semne* desăvârșește înlăturarea durerii pierderii poziției privilegiate, de Creator de lumi, concurând statutul divin, însă nostalgia acelor vremuri rămâne în coaja purificării. Este retragerea din materialul vulgar, alegerea discreției ermetismului, dar un ermetism particular, mai puțin sobru, punctat cu exclamații patetice la care poetul nu renunță nici în acest volum, conferind originalitate tipului său de ermetism. După trădarea prin cuvânt, vine vremea ispășirii prin alte tipuri de semne. Așa cum observa Alexandru Condeescu, acest volum înseamnă "o sublimă izbândă ce încheie acești ani din urmă petrecuți de Nichita Stănescu în «grădina Ghetsimani» a evoluției sale poetice, când mulți s-au îndoit de el, urmând prozaismul unei critici lipsite de entuziasm."[1] Entuziasmului expresionist, al mirării, i se substituie scepticismul. Acum caută mereu o situare într-un context în care nu se mai creionează singular. Își asumă apropierea de moarte prin formule mai potrivite: "De fapt nici să te naști nu e ceva nou/ și nici să mori nu e ceva nou./ Nu, nu e bine./ A scris-o înainte Serghei Esenin.../ Altceva, altceva, altceva.../ Nu credeam să-nvăț a muri vreodată." (*Căutarea tonului*) Cu disimulare vorbește despre impulsul hamletian de a renunța la viață, ale cărei experiențe i-au revelat iluzoriu datele condiției umane: "A fi sau a nu fi/ aceasta-i întrebarea!/ Absolut bineînțeles că aceasta-i întrebarea./ Mă și mir că a mai fost pusă./ Cred că am găsit ceva, însă./ Tristețea mea aude nenăscuții câini/ pe nenăscuții oameni cum îi latră." (idem) Increatul ermetic primește aici înfățișare poetică; Stănescu se eliberează de sentimentul că substanța universului său poetic a mai fost întrebuințată prin alte decoruri lingvistice. Și nu greșește; dar limbajul poetic al tuturor îndrăznelilor îl singularizează, chiar și-n pleiada epigonică ce-i va urma. Amestecul dintre animat și inanimat are expresie firească. Intenția de re-formulare cosmologică folosește "un tânăr metal transparent/ subțire ca lama tăioasă/ tăia orizonturi curbate și lent/ despărțea privirea de ochi/ cuvântul, de idee,/ raza, de stea/ pe când plutea o floare de tei/ în lăuntrul unei gândiri abstracte." (*Semnal*) Final aromat, al armonizării Ideii în toate articulațiile sale, în ciuda impresiei că prin contestarea perechii cauză-efect lumea nu mai este.

[1] Alex. Condeescu, *Polemos*, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 186

Codurile artistice anterioare se re-dimensionează. Roata – ipostază a cercului în primele volume, cu semnificații deja discutate, ajută la dematerializare pentru a pune lumea pe alte temelii, așa cum însăși apariția roții a făcut-o: "Roata îi rupe carnea/ și carnea nu i se mai sfîrșește!/ Roata îi rupe osul/ și osul nu i se mai sfîrșește!/ roata îi rupe sângele/ și sângele nu i se mai sfârșește,/ împărate!" (*Nod 2*) Tunelul oranj permite, printr-o deschidere, intrarea în oniric, iar prin alta, în real. Tulburat de propriile-i transfigurări artistice duse până la "aerul portocaliu" din primul volum, se întoarce în real, pe care-l vede ca pe o sumă de simboluri, iar nu în dezlănțuirea barocă a multiplicării lor periculoase: "Cu spăimântătoare viteză am trecut prin tunelul oranj,/ cu spăimântătoare viteză,/ când m-am trezit eram chiar pe câmp,/ căzut de pe cal,/ m-am bucurat de gângănii/ de mâini m-am bucurat și de picioare,/ de cerul albastru și mare/ iar nu oranj." (*Prin tunelul oranj*) Apolinicul stănescian nu capătă, cred eu, niciodată limpezimea olimpiană pură; mereu răzbate durerea drumului care a dus aici sau autopersiflarea. Este un statut care nu convinge total poate și din pricina faptului că a venit împreună cu o altă vârstă biologică, într-un târziu. Prin îngroparea cuvintelor de dragoste în pământ, el simulează renunțarea la ele, când de fapt

ele sunt puse întru germinare: "Mi-am îngropat cuvintele de dragoste în pământ/ şi beregata mi-am spânzurat-o de gât./ Precis că sunt sfânt/ şi numai atât./ Cele două picioare nici nu le mai simt/ şi nici tălpile cu care merg mereu./ E absolut sigur că nu mai pot să mint./ Precis că sunt zeu." (*Nod 4*) În absenţa senzorialului şi a afecţiunii creatoare, lumea se întoarce în simbol, din prudenţă, din oboseală, din dezamăgire: "mă înzeiam, mă înzeiam,/ nu mai muream, nu mai muream,/ în braţul meu întins şi rece/ ca sceptru eu ţineam ce nu mai trece,-/ şi fix eram,/ piatră eram -/ şi nici pământul nu-l roteam/ nu răsăream, nu apuneam, -/ şi ţara mea era un geam/ prin care nimeni nu privea.". (*Nod 11*) Efortul cenzurării eului subiectiv îl transferă nevoii de tovărăşie, Interlocutorului de care are nevoie la cumpăna dintre lumile sale poetice: "Tu nu-nţelegi că cel mai greu e sentimentul?/ Tu nu-nţelegi că sentimentul unei pietre/ o smulge şi o zboară şi-o atârnă/ şi-o pluteşte?" (*Semn 3*) Intrând acum pe celălalt capăt al tunelului oranj "...albul în desime/ e negru împărat". Această renunţare îi permite accesul într-o lume a esenţelor în care "nenăscuţii câini" îi latră pe "nenăscuţii oameni", iar "stelele în sine- sunt un lăuntru din lăuntrul depărtat", lumea blocată de invazia materiei invocate de poet. Renunţarea la ipostaza barocă înseamnă, oricum, a muri puţin. Purificarea ideii de reflexele ei materiale o face în permanentul dialog cu Interlocutorul: "Lasă-mă, te rog, să vin să mor la tine acasă/ mielule, alungă mieii din jurul tău/ şi lasă-mă să mor la tine acasă, mielule!/ Iedule, alungă iezii din jurul tău/ şi lasă-mă să mor la tine acasă, iedule!" (*Nod 10*)

Identificarea creator-soldat, schiţată anterior, în acest volum se realizează într-un limbaj al înverşunării; nimfa apolinică are câştig de cauză în faţa manifestărilor dionisiace, exacerbate ale durerii. Din bătălia cu sinele anterior compasiunea este exclusă pentru că nu-şi are locul în lumea ideii: "Cum ştiţi cu toţii, căzusem de pe cal, -/ şi nemişcat stăteam în iarbă şiroind în sânge,/ când nimfa pură ce nu ştie a plânge/ trecu pe lângă mine./ - Ce-i cu ochiul ăla care l-ai deschis pe piept,/ priveşti cu el spre roşu de e atât de roşu?/ -Pleacă,/ târfă de zei, eu i-am strigat,/ e-o simplă rană de soldat!" (*Nod 12*) Proiectarea sinelui este conturată mereu, cu autoîncurajare, din perspectiva înstrăinării. Condiţia umană impune sentimentele trecătoare, iar fiinţarea pe orbita lor duce, în cele din urmă, la uitare: "N-am să ştiu niciodată/ când am trăit,/ de ce am trăit am să uit/ cum uită ochiul spart, lumina." (*Nod 13*)

întoarcerea dintr-un sens provizoriu în semnul tuturor sensurilor îndurerează, ca orice despărţire. Zborul din Idee în evantaiul sensurilor îşi schimbă funcţionalitatea: "Tot astfel viaţa mea e-un fum ce se înnoadă/ şi doar o pană de la vulturi/ mă taie-n două şi mă netezeşte/ iubito, peste câmpuri." (*Semn 10*) Ipostază a geniului romantic, Daimonul refuză eliberarea eului poetic întru asumarea senină a lumii Ideii pure; nici în acest volum nu se poate sustrage aurei eminesciene. Alt nume pentru lupta cu sine, lupta cu Daimonul îl ajută să se reflecte întru eliberare: "Cerc să mă întind/ şi Daimonul urlă că mă culc pe el,/ întind braţul şi Daimonul meu urlă/ că îl pălmuiesc./ Alerg, - şi Daimonul meu urlă/ că pe el alerg./ Stau, - şi Daimonul meu urlă/ că pe el stau./ ei bine, mi-am zis,/ dacă tu eşti pretutindeni,/ arată-mi-te!// El mi s-a arătat./ Urla." (*Nod 15*)

Disoluţia pluvială se opune conservării prin ninsoare; alături de cuvânt, care, odată manifestat, a zdrobit unitatea lumii, e înstrăinat printr-o dulce iluzie a accesibilizării: "Căzusem strâmb cu verbul peste orizont/ că l-am făcut să fie-n două,/ ca bucile unui copil de înger/ pe mare-atunci când plouă.// Ce ploaie mai ploua pe mare/ şi cât de mult, tu n-ai să ştii, eu îmi doream,/ să ningă peste luciul ei doar cu ninsoare." (*Nod 17*) Absenţa, în acest volum, a vreunei poezii cu titlul *Cântec* este, discret, motivată. Apanaj al dionisiacului, dar în acelaşi timp loc al fluenţelor rarefiate ce pot capta esenţele prin infinitul intonării sunetelor în plan sincronic în opoziţie cu limitativul cuvânt în acelaşi plan (diacronia aducând, de fapt, lingvistic, inovaţiile), muzica ar violenta acum retragerea olimpiană: "Îşi încurcase între coastele mele aripa/ un vultur care credea că el cântă./ Mi-a dat sângele pe gură,/ iar ochiul/ mi-era o băltoacă." (*Nod 20*) Cuvântul se diluează până la transparenţă, în acord cu etericul semnului muzical. Amprenta elanului care a creat cuvântul şi materializările lui rămâne: "O subţiasem strângând-o cu braţul drept/ de coasta mea,/ cădeam cu respirarea peste ea,/ o adumbream cu umbra vorbei ce eram,/ pe toată eu o albăstream." (*Nod 22*) Principiul germinativ din trecut este anulat de cel al sterilizării în care orice materializare este nocivă: "Apoi, - ne-am despărţit/ cum pe jos şi neagră/ se desparte umbra de frunză/ din pricina numai/ unui soare gândit/ ca un rău al luminii." (*Semn 14*) Apropierea de divinitate este, astfel, facilitată.

Salvarea prin inocenţă îşi modifică valorile expresioniste ale implicării entuziaste în ispita creării unei alte lumi, a exploziei

materiale baroce. Astfel, ispita întoarcerii din drumul spre turnul de fildeş ia neaşteptata înfăţişare a copilăriei: "Mi-am furat trupul de copil,/ l-am înfăşat/ şi l-am pus într-un coş împletit, -/ şi l-am azvârlit în fluviu/ să se ducă şi să moară în deltă.// Nenorocitul, tristul şi tragicul de pescar milos/ mi-a venit cu el în braţe/ tocmai acum!" (*Nod 23*) – altă ipostază paradoxală a Daimonului. Acesta devine acum un adevărat personaj al volumului: "Ce faci acolo, m-a întrebat daimonul meu pe mine/ ce faci tu acolo?/ Capcane, nu vezi, eu fac capcane!/ Lanţuri pregătesc şi laţuri pregătesc,/ nenumărate chei fără de lacăt!" (*Nod 29*) Manifestările iubirii sunt, acum, destructive şi loc al simbiozei viaţă-moarte, de rezonanţă blagiană: "Ce faceţi voi cu mine cioplitori?/ eu am răcnit în sângerare./ Facem sicriu din sicomori/ şi-adulmecare,/ sicriu te facem pentru ce iubeşti." (*Nod 28*) Jocul vieţii şi al morţii este reluat în identitatea deja enunţată, poet-soldat, întru jertfa de sine: "Să văd cum plouă peste epoleţi/ şi ruginesc pistoalele la şold/ mi-a spus copacul cel măreţ/ când atârna de el soldatul mort/ legat de ştreangul jugularei mele/ bătut de vânturi şi spălat/ că el n-a fost adevărat soldat/ ci numai sarea lacrimilor mamei mele/ pe care el a-nvăduvit-o/ trăgând întâiul disperat/ că prin omorul său pe mă-sa şi-a salvat." (*Nod 27*) Sentimentul inaccesibilităţii esenţei este aici vulturoaica – impuls iniţial la care poetul nu participă. Vulturul, măreţie şi pradă, solitudine şi autoritate, este o altă faţetă a eului poetic: "am găsit-o pe vulturoaică stând pe ouă./ Am fluierat la ea, am urlat la ea, i-am cântat;/ ea, calmă şi măreaţă, sus în vârf/ domnea peste ouăle ei din cuib./ Am vrut s-o alung/ dar mi-a sfâşiat obrazul cu pliscul./ Vă spun şi vouă:/ Pe muntele ăsta nu e de urcat,/ pentru că nu e de văzut nimic!/ Vă zic şi vouă:/ Ce-a fost de văzut a văzut vulturoaica!" (*Semn 21*)

Lumii de la început îi este refuzată geminaţia; pentru a nu repeta păcatul desacralizării, al destrămării prin numire, este necesară conservarea: "Ca o pasăre neagră pe un ou alb/ aşa stau şi îmi este dor de tine/ ca o pasăre albă pe un ou negru/ aşa stau şi îmi este dor de tine/ ca nimeni pe nimic/ aşa stau şi îmi este dor de tine." (*Semn 23*) Este oul nenuntit, barbian, care plăteşte eternitatea prin lipsa iubirii, a împlinirii ei, asemeni Luceafărului: "Osul e o bucurie numai atunci când este os al frunţii,/ când apără iar nu dezbină,/ cum e vertebra alcalină/ din toiul greu al cărnii şi al nunţii." (*Tonul*) Pentru a atenua durerea şi gravitatea drumului ales, motivează, eminescian: "În rest, vreme trece, vreme vine." (p. 106), ca un ecou al *Diamantului Nordului*, dureroasă stingere a interesului pentru aproape.

Nodul 33, singurul cu subtitlu – semnificativ: *În liniştea serii* aduce ecouri literare din testamentul eminescian *Mai am un singur dor*, termină volumul printr-un epitaf disimulat în care valorile limbajului poetic sunt graţios reafirmate şi la nivel formal, ultimul verb fiind o inovaţie ce consolidează forţa de creaţie a artistului, fie ea şi latentă: "Am gândit un mod atât de dulce/ de a se întâlni două cuvinte/ încât în jos înfloreau florile/ şi sus/ înverzea iarba./ Am gândit un mod atât de dulce/ de a se izbi două cuvinte/ de parcă iarba verde ar înflori/ iar florile s-ar ierbi." – dar, precum grafica ce însoţeşte volumul, doar la nivelul ordonării diferite a aceleiaşi plasme. Baudelairiene flori ale răului ori argheziene flori de mucigai, floralul artistic stănescian aduce miresme cu totul noi, transgresând cu o graţie fără egal spaţii considerate până acum antinomice: teluricul şi celestul.

Experiment poetic şi limbaj. Concluzii.

Experimentele în domeniul limbajului poetic în spaţiul românesc nu au lipsit, pentru că mişcarea de avangardă susţinută de publicaţiile *"Integral"*, *"75 HP"* sau *"Unu"* au realizat, fie şi provizoriu, ruptura cu tradiţia, însă aceste experimente n-au reuşit să capete rang gnoseologic. Inovaţiile lexico-gramaticale ca: "Din mine spre tine răsar şi apun", "eu mă doar", "a dezinima", "adiat", "n-ai să vii şi n-ai să morţi,/ N-ai să şapte între sorţi,/ N-ai să toamnă, primăvară,/ N-ai să iarnă, domnişoară" – experimente ce nu exclud o poezie de substanţă, unde cuvântul îşi întăreşte funcţia de transfigurare poetică - nu sunt străine de experimentele suprarealiste ale lui Gellu Naum ("eu plou"), nici de limba spargă a Ninei Cassian din volumul Loto-poeme (1972), în care imită sonorităţile limbii române ori de limba leopardă a lui Virgil Teodorescu, unde imită sonorităţile unei limbi exotice, poate chiar de lettrismul lui Isidore Isou – reuşita lor fiind aceea de a discredita convenţiile estetice. Contemporani lui Stănescu, Marin Sorescu şi Geo Dumitrescu (pentru a da doar două nume) operează tot o demitizare a clişeelor lirice, unde prozaismul, epicizarea liricii devine o formă a subiectivităţii creatoare. Limba poezească a lui Nichita sublimează aceste experimente, dorindu-se o "sărbătoare a limbii române", iar procesul sublimării continuă şi pe parcursul creaţiei sale, unde ermetismul devine o formă esenţializată a tristeţii, aşa cum la Mircea Ciobanu, prin negarea oricărei materialităţi a limbajului, ermetismul este dominat conceptual de ideea morţii: "Sub impulsul creaţiei lui Barbu, aşezată, în fine, pe treapta cuvenită a ierarhiei valorilor, în poezia ultimelor aproximativ două decenii a apărut un ermetism de substanţă şi un tip de "poezie pură" ce nu copiază modelele, ci, luîndu-le doar drept puncte de reper, se înfăptuieşte în modalităţi inedite. În tot atâtea modalităţi câte personalităţi poetice s-au revelat (sau re-revelat): Şt.Augustin Doinaş, Leonid Dimov, Cezar Baltag, Mircea Ciobanu."[1]

Notelor elegiace ale tristeţii eminesciene N.S. le substituie

[1] Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, vol. II. Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p.238

tristeţea conceptualizată, dezamăgirea în faţa unui univers nu dat, precum cel eminescian, ci creat de el însuşi prin cuvânt. Ispita acestuia este neîncetată; renunţarea la el nu se face nici spontan, nici senin, ci cu scrâşnet dureros, pentru că nu mai crede că el este reflex al divinităţii creatoare. Întâlnirea cuvântului cu spaţiul primar este lipsită de fecunditate, pentru că logosul trebuie să se modeleze pe contururile ideatice ale acestuia pentru a nu-l trăda, iar nu să-l ispitească în întruchipări temporare. Dacă la Cezar Ivănescu neîncrederea în forţa cuvântului de a-şi exercita acţiunea creatoare ori simbolică lunecă în afirmarea forţei muzicale a sonurilor, la Nichita ea se conceptualizează tot mai mult, până la necesitatea iniţierii, pentru a o dezvălui: "Schimbă-te în cuvinte, mi-a zis Daimonul,/ repede, cât mai poţi să te schimbi/ Schimbă-ţi ochiul în cuvânt/ [...] l-am spus: tu nu ştii că/ vorba crede,/ verbul putrezeşte/ iar cuvântul nu se întrupează ci se destrupează/ am pus un sentiment pe bronz şi tu ştii asta/ şi a fiert din pricina luminii soarelui/ Am dat un nume unui copil/ şi numele s-a spart de timp şi de vrăbii/ -Ştiu asta, mi-a zis Daimonul./ Schimbă-te în cuvinte precum îţi zic." (*Daimonul meu către mine*, în *Epica magna*) – replică la poemul *Lupta lui Iacob cu îngerul*, numele nu mai creează, nu mai identifică, alchimia artei prin cuvânt nu mai naşte, prin afect, lumea, pentru că "Adevăr înseamnă, la origine, ceea ce a fost smuls prin luptă dintr-o stare de ascundere." (M.Heidegger)

Debutul lui Nichita s-a petrecut într-o atmosferă stimulativă, în care exista încrederea că atâtea frustrări ale fiinţei umane dintr-un anumit loc şi timp se pot vindeca prin poezie. Efuziunile expresioniste în care se caută intrarea în timp şi spaţiu, asemeni primelor volume, deşi în formule poetice personalizate sunt comune epocii prin Ana Blandiana, Ioan Alexandru ori Constanţa Buzea. Epicizarea limbajului său reprezintă, de altfel, o trăsătură a epocii sale, ca reacţie la lirismul demonstrativ al anilor '60 (la rândul lui, reacţie la poezia epocii anterioare care subordonase cu totul esteticul socialului). Modernismul desfăşoară două tipuri mai bine individualizate: unul care caută absolutul în banalul cotidian, iar altul care asimilează sensibilul Ideii; or, Nichita Stănescu le practică, poetic, pe amândouă, în tendinţa bergsoniană de cunoaştere *cu sine*. Dacă există, aşa cum au arătat în capitolele precedente, atâtea puncte de contact cu poezia interbelică, dar mai ales cu cea eminesciană, universul liric al lui Stănescu sintetizează numeroase tendinţe ale propriei sale epoci, de la

efuziunile expresioniste la încrederea pe care o acordă simbolismul muzicalității versurilor, la romantism, balcanismul ludic, epicizare, ermetism, cu o forță creatoare în care, dorind să cunoască lumea cu sine, se identifică pe sine cu tot mai mult scepticism. Este momentul final în care "limbajul literar nu se mai susține decât pentru a cânta mai bine necesitatea de a muri."[1] Pentru a re-crea lumea prin cuvânt este necesară re-crearea sensurilor obosite, retrase în concept întru odihnă; semnificantul rămâne, semnificatul poate fi salvat prin esențializare, pentru că semnificatul nu mai acoperă semnificantul, negându-și demiurgic creația prin retragerea "în burta unui verb". Ludicul său nu este niciodată gratuit: "Totul pare un joc vinovat, dar nu-i decât știința de a înfige un dinte de îndoială în carnea tare a cuvântului și a forța spiritul nostru să gândească în alte tipare decât cele obișnuite. Linia dintre noțiuni dispare și Nichita Stănescu ne propune un limbaj poetic cu desăvârșire nou."[2] Acesta este și elementul de unitate al universului său liric, indiferent de etapă.

[1] R. Barthes, *Le dégré zero...*, p. 55
[2] E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Ed. Cartea Românească, București, 1974, p. 124

Bibliografia

operei lui Nichita Stănescu

1. *Sensul iubirii*, prefațată de Silvian Iosifescu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960;
2. *O viziune a sentimentelor*, Editura pentru literatură, București, 1964;
3. *Dreptul la timp*, cu ilustrații de Mihu Vulcănescu, Editura Tineretului, București, 1965;
4. *11 elegii*, Editura Tineretului, București, 1966;
5. *Oul și sfera*, Editura pentru literatură, București, 1967;
6. *Alfa (1957-1967)*, Editura Tineretului, București, 1967;
7. *Roșu vertical*, Editura Militară, București, 1967 (col. "Columna");
8. *Laus Ptolemaei*, cu ilustrații de Mihai Sânzianu, Editura Tineretului, București, 1968;
9. *Necuvintele*, cu ilustrații de Mihai Sânzianu, Editura Tineretului, București, 1969;
10. *Un pământ numit România*, Editura Militară, București, 1969;
11. *În dulcele stil clasic*, Editura Eminescu, București, 1970;
12. *Poezii*, Editura Albatros, București, 1970, col. "Cele mai frumoase poezii";
13. *Belgradul în cinci prieteni*, cu portretul scriitorului, prefață de Mircea Tomuș, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972;
14. *Măreția frigului. Romanul unui sentiment*, Editura Junimea, Iași, 1972, col. "Lyra";
15. *Cartea de recitire*, Editura Cartea Românească, București, 1972;
16. *Clar de inimă, Versuri de dragoste*, Editura Junimea, Iași, 1973;
17. *Starea poeziei*, prefață de Aurel Martin, Editura Minerva, București, 1975, (col. "Biblioteca pentru toți");
18. *Epica magna*, cu ilustrații de Sorin Dumitrescu, Editura Junimea, Iași, 1978;
19. *Operele imperfecte*, cu desene (6 ipoteze de bolți antropomorfe și șase studii asupra autorului de Sorin Dumitrescu), Editura Albatros, București, 1979;
20. *Sub semnul întrebării (Biografie)*, Ed. Cartea Românească, București, 1979;
21. *Respirări*, Editura Sport-Turism, București, 1982, coperta și ilustrațiile aparțin autorului;
22. *Noduri și semne*, (33 de noduri, 22 semne, ilustrații de Sorin Dumitrescu), Editura Cartea Românească, București, 1982;
23. *Oase plângând*, col. Revistei "Lumina", Panciovo, Iugoslavia, 1982
24. *Ordinea cuvintelor (1957-1983)*, volumele I și II, *Cuvânt înainte* de Nichita Stănescu, prefață, cronologie și ediție îngrijită cu acordul autorului de Alexandru Condeescu, Editura Cartea Românească, col. "Mari scriitori români", București, 1985;
25. *Antimetafizica*. Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu. Editura Cartea Românească, București, 1985.

26. *Amintiri din prezent*, selecţia textelor şi însemnarea finală de Gheorghe Tomozei, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1985;
27. *Poezii*, Antologie, tabel cronologic, prefaţă şi comentarii de Ştefania Mincu, Bucureşti, Editura Albatros, 1987 (col. Texte comentate, Lyceum);
28. *Poezii*, Antologie, postfaţă şi bibliografie de Cristian Moraru, Bucureşti, Editura Minerva, 1988, col. "Arcade";
29. *Fiziologia poeziei*, proză şi versuri 1957-1983. Ediţie îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, Editura Eminescu, Bucureşti, 1990;
30. *Colindă de inimă*. Poeme de dragoste. Antologie de Alexandru Condeescu, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1991;
31. *Cu viii şi cu morţii laolaltă*, [Versuri] Editura Harisma, Bucureşti/"R", 1991, cu un cuvânt înainte intitulat *Nichita înainte mergătorul* de Sorin Dumitrescu, datat 5 decembrie 1990;
32. *Îngerul cu o carte în mâini* [Versuri] Ilustraţii de Nichita Stănescu, Editura Libertas, Ploieşti, 1991;
33. *Leoaică tânără, iubirea*. Poeme. Antologie realizată de Dumitru Udrea, Editura Inter Contemp Press, Bucureşti, colecţia 1991, "Poesis";
34. *Argotice. (Cântece la drumul mare)*. Versuri. Ediţie alcătuită, îngrijită şi prefaţată de Doina Ciurea, Editura Românul, Bucureşti, 1992.

BIBLIOGRAFIE

I. Dicţionare, istorii literare, volume de critică

***	*Scriitori români*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978, (articol semnat de Marian Papahagi).
***	*Dicţionar de literatură română*, Editura Univers, Bucureşti, 1979, (articol semnat de Eugen Simion);
***	*Nichita Stănescu. Album memorial* (alcătuit şi redactat de Gheorghe Tomozei), editat de revista "Viaţa Românească", decembrie 1984;
***	*Nichita Stănescu. "Frumos ca umbra unei idei"*, Editura Albatros, Bucureşti, 1985 (volum îngrijit de Constantin Crişan);
Adamek, Diana	*Ochiul de linx. Barocul şi revenirile sale*, Editura Didactică şi Pedagogică R.A., Bucureşti, 1997;
Alboiu, George	*Un poet printre critici*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, pp. 99-101;
Alexandrian	*Istoria filosofiei oculte*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994;
Amado, Alonso	*Materie şi formă în poezie*, Editura Univers, Bucureşti, 1982;
Andriescu, Al.	*Arta recitirii*, în *Disocieri*, Editura Junimea, Iaşi, 1973, pp. 170-176; *Clar de inimă*, în *Relief contemporan*, Editura Junimea, Iaşi, 1974, pp. 136-146;
Andriescu, Alexandru	*Traiectorii lirice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974;
Anghelescu, Sanda	*Nichita Stănescu interpretat de...*, Prefaţă, notă asupra ediţiei, antologie, cronologie şi bibliografie, Editura Eminescu, Iaşi, 1974;
Balotă, Nicolae	*Calea, adevărul şi viaţa. Meditaţii religioase*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1995;
Baltag, Nicolae	*Laus Ptolemaei*. *Clar de inimă*, în *Polemos*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978;
Barbu, Eugen	*Copiii teribili. Nichita Stănescu*, în *O istorie polemică şi antologică a literaturii române, de la origini până în prezent*. Poezia română contemporană, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, pp. 73-86;
Barthes, Roland	*Le dégré zero de l'écriture. Nouveaux essais critiques*, Editions du Seuil, Paris, 1972;
Barthes, Roland	*Plăcerea textului*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1994;
Blaga, Lucian	*Geneza metaforei şi sensul culturii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994;
Bozaru, Dan	*Oul cosmic*, Editura Deceneu, Bucureşti, 1995;
Braga, Corin	*Nichita Stănescu, Orizontul imaginar*, Editura Imago,

Sibiu, 1993;

Caraion, Ion — *Jurnal de lectură şi contralectură*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980;

Călinescu, Matei — *Aspecte literare*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965;

Cărtărescu, Mircea — *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999;

Cândroveanu, Hristu — *Un Ianus al poeziei moderne*, în *Alfabet liric*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974, pp. 201-228; *Nichita Stănescu sau Măreţia frigului*, în *Poeţi şi poezie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, pp. 150-155;

Ciobanu, Nicolae — *Măreţia frigului, A reciti, A recrea...*, în *Critica... în primă instanţă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, pp. 81-89;

Condeescu, Alex. — *Polemos*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978;

Ciopraga, Constantin — *Nichita Stănescu în două oglinzi*, în *Între Ulysse şi Don Quijote*, Editura Junimea, Iaşi, 1978, pp. 159-166;

Cornea, Paul — *Introducere în teoria lecturii*, Editura Polirom, Iaşi, 1998;

Cosma, Anton — *Jurnal de cărţi*, vol.III, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982;

Couloubaritsis, Lambros — *Aux origines de la pensée européenne*, Paris, 1970;

Cristea, Dan — *În dulcele stil clasic*, în *Un an de poezie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974, pp. 143-149; *Obsesia sinelui*, în *Faptul de a scrie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, pp. 88-91;

Crişan, Constantin — *Ieşirea din metaforă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1972;

Derrida, Jacques — *L'écriture et la difference*, Edition du Seuil, Paris, 1967;

Dimitriu, Daniel — *Noul Amphion*, în *Ares şi Eros*, Editura Junimea, Iaşi, 1978, pp. 113-139 şi *Nichita Stănescu, Geneza poemului*, Editura Universităţii "Al. I. Cuza", Iaşi, 1997;

Doinaş, Ştefan Augustin — *Poezia şi poetica lui Nichita Stănescu*, în *Lectura poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, pp. 193-202; *Lampa neadevărului necesar*, în *Lampa lui Diogene*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970, pp. 91-96; *Despre moda poetică*, în *Poezie şi modă poetică*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972, pp. 151-216; *Deconstruirea realului*, în Nichita Stănescu *"Frumos ca umbra unei idei"*, Editura Albatros, Bucureşti, 1985, volum îngrijit de Constantin Crişan;

Dorcescu, Eugen — *Nichita Stănescu. Cuvântul, eliberare şi capcană*, în *Metafora poetică*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975, pp. 149-151;

Durand, Gilbert — *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, cu prefaţă şi postfaţă de Radu Toma, în traducerea lui Marcel Aderca, Editura Univers, Bucureşti, 1977;

Eastman, Max A. — *Shakespeare's Critics: from Johnson to Auden, a Medley of Judgements*, USA, 1964;

Eliade, Mircea — *La nostalgie des origines*, Paris, 1978; *Alchimia asiatică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991;

Felea, Victor — *Nichita Stănescu: "Dreptul la timp", "11 elegii"*, în *Reflexe critice*, E.P.L., Bucureşti, 1968, pp. 88-89; *Nichita Stănescu: "În dulcele stil clasic"*, în *Poezie şi critică*, Editura Dacia, Cluj, 1971, pp. 132-137; *Nichita Stănescu: "Starea poeziei"*, în *Aspecte ale poeziei de azi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, pp. 22-32;

Fontanier, Pierre — *Figurile limbajului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977;

Gană, George — *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976;

Genette, Gerard — *Figuri*, Editura Univers, Bucureşti, 1978;

Georgescu, Paul — *Nichita Stănescu: "Sensul iubirii"*, în *Păreri literare*, E.P.L., Bucureşti, 1964, pp. 207-215;

Greimas, A.J. — *Despre sens*, Editura Univers, Bucureşti, 1986;

Grigurcu, Gh. — *"11 elegii"*, în *Teritoriu liric*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972, pp. 170-178; *Fantazarea abstractizantă. Nichita Stănescu*, în *Poeţi români de azi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, pp. 311-315;

Grupul U — *Rhetorique generale*, Editions du Seuils, Paris, 1982;

Guenon, Rene — *Le symbolisme de la croix*, Editura Vega, Paris, 1989;

Lotreanu, Ion — *Aspecte ale poeziei lui Nichita Stănescu*, în *Caligrafii critice*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971, pp. 189-213;

Manolescu, Nicolae — *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, pp. 232-235; *"România literară"*, XI, nr. 46, 1978;

Marcus, Solomon — Nichita Stănescu, în *Nichita Stănescu. "Frumos ca umbra unei idei"*; *Lingvistica matematică*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1966;

Martin, Aurel — *Nichita Stănescu*, în *Poeţi contemporani*, II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971, pp. 181-195; *Nichita Stănescu*, în *Pro patria*, Editura Militară, Bucureşti, 1974, pp. 12-130; *Nichita Stănescu sau starea poeziei*, în *Acolade*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, pp. 106-126; *Nichita Stănescu*, în *Paranteze*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, pp. 163-165;

Martin, Mircea — *Nichita Stănescu: "11 elegii", "Oul şi sfera", "Obiecte cosmice"*, în *Generaţie şi creaţie*, E.P.L., Bucureşti, 1969, pp. 11-23;

Martino, Pierre — *Parnasse et symbolisme*, Armand Colin, Paris, 1967;

Micu, Dumitru — *Modernismul românesc*, vol. II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985; *Limbaje lirice contemporane*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988; *Dulcele stil stănescian*, în *Periplu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977, pp. 295-307; *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, Editura Minerva, Bucureşti, 1996;

Mincu, Marin — *Reformularea lirismului*, în *Poezie şi generaţie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974, pp. 48-50; *Generaţie şi creaţie*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969;

Mincu, Ştefania — *Nichita Stănescu între poesis şi poienin*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1991; *Prefaţă (antologie, tabel cronologic şi comentarii)* la Nichita Stănescu, *Poezii*,

Editura Albatros, colecţia "Texte Comentate", Bucureşti, 1987;

Moraru, Cornel *Orgolioasele neîmpliniri ale poetului*, în *Semnele realului. Selecţionări critice convergente*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, pp. 59-70;

Moraru, Cristian *Postfaţă*, în Nichita Stănescu, *Poezii*, antologie, postfaţă şi bibliografie, Editura Minerva, Col. "Arcade", Bucureşti, pp. 331-379;

Munteanu, Romul *Nichita Stănescu*, în *Jurnal de cărţi*, vol. III, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, pp. 100-118;

Munteanu, Ştefan *Limba română artistică*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981;

Muthu, Mircea *Alchimia mileniului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989;

Negoiţescu, Ion *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994;

Negrici, Eugen *Nepăsarea suverană*, în *Figura spiritului creator*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, pp. 55-90; *Sistematica poeziei*, Editura Cartea Românească, 1988; *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985;

Nietzsche, Friedrich *"De la Apollo la Faust"*, în *Naşterea tragediei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978;

Noica, Constantin *Izvoare de filosofie. Culegere de studii şi texte*, ediţie îngrijită de Const. Floru, C. Noica, M. Vulcănescu, Bucureşti, I/1942;

Oarcăsu, Ion *Nichita Stănescu: "Sensul iubirii"*, în *Opinii despre poezie*, E.P.L., Bucureşti, 1965, pp. 196-201; *Nichita Stănescu: "Dreptul la timp"*, în *Oglinzi paralele*, E.P.L., Bucureşti, 1967, pp. 237-243; *Elegiile speculative*, în *Prezenţe poetice*, E.P.L., Bucureşti, 1968, pp. 158-165;

Papahagi, Marian *Poezia lui Nichita Stănescu*, în *Exerciţii de lectură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, pp. 178-185; *"Notă"* asupra traducerii la volumul *Plăcerea textului* de Roland Barthes, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1994;

Pascal *Cugetări*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1992;

Păunescu, Adrian *Nichita Stănescu*, în *Sub semnul întrebării*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 520-528;

Petrescu, Ioana Em. *Ptolemeu sau elogiul erorii*, în *Configuraţii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, pp. 221-241; *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989;

Petroveanu, Mihail *Nichita Stănescu*, în *Traiectorii lirice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974, pp. 253-264;

Piru, Alexandru *Nichita Stănescu*, în *Poezia românească contemporană*, vol. II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, pp. 120-136; *Istoria literaturii române*, Editura Univers Bucureşti, 1981, pp. 493-495;

Plotin *Enneada*, I, 12;

Poantă, Petru *Formele abstracte ale liricii*, în *Modalităţi lirice contemporane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, pp. 135-154;

Pop, Ion *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985; *Nichita Stănescu – spaţiul şi măştile poeziei*, Ed. Albatros, col. "Monografii", Bucureşti, 1980; *Nichita Stănescu*, în *Poezia unei generaţii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, pp. 77-119;

Popa, Marian *Nichita Stănescu după "Epica magna"*, în *Competenţă şi performanţă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, pp. 259-268;

Prelipceanu, Nicolae *Interviuri fără Platon*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, pp. 157-161;

Puslojic, Adam *Muzeul cuvântului*, în *Nichita Stănescu. "Frumos ca umbra unei idei"*, op. cit.;

Raicu, Lucian *Nichita Stănescu: "11 elegii", "Laus Ptolemaei", "În dulcele stil clasic"*, în *Structuri literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, pp. 260-270; *Starea poeziei*, în *Practica scrisului şi experienţa lecturii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, pp. 315-317;

Ruja, Alexandru *Poezia expresiei, Nichita Stănescu*, în *Valori lirice actuale*, Editura Facla, Timişoara, 1979, pp. 96-104;

Rusu, M.N. *Orfeu abstract, Tudor Arghezi şi Nichita Stănescu*, în *Utopica*, E.P.L., Bucureşti, 1969, pp. 101-116;

Saussure, F. de *Cours de lingistique generale*, Payot, Paris, 1969;

Sângeorzan, Zaharia *Nichita Stănescu*, în *Conversaţii critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, pp. 88-91;

Simion, Eugen *Poezia poeziei. Criza de identitate. Un poet al transparenţei. Nichita Stănescu*, în *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, pp. 164-188; *Andru plângând*, în *Album memorial Nichita Stănescu*, ed. cit., 1984; *O neasemuită vorbire*, în *Album memorial Nichita Stănescu*; *Posteritatea critică a lui Nichita Stănescu*, în *"Caiete critice"*, nr. 3-4 (88-89), 1995; *Dimineaţa poeţilor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980;

Stănescu, C. *Nichita Stănescu, "Necuvintele"; "Un pământ numit România"*, în *Poeţi şi critici*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972, pp. 48-59;

Şestov, Lev *Noaptea în Grădina Ghetsimani*, Ed. Polirom, Iaşi, 1995;

Ştefănescu, Alex. *Introducere în opera lui Nichita Stănescu*, Editura Minerva, seria "Introducere în opera lui...", Bucureşti, 1986; *Între da şi nu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982;

Taine, Henri *Filosofia artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1991;

Tomuş, Mircea *Poetica lui Nichita Stănescu*, în *Istoria literară şi poezie*, Editura Facla, Timişoara. 1974, pp. 205-209; *Nichita Stănescu: "Epica magna"*, în *Mişcarea literară*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981 pp. 111-114;

Tuchilă, Costin *Cetăţile poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983;

Tupan, Ana-Maria *Scenarii şi limbaje poetice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989;

Uricariu, Doina	*Nichita Stănescu, lirismul paradoxal*, Editura Du Style, col. "Eseuri", Bucureşti, 1998; *Comparatismul paradoxal*, în *Ecorşeuri*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990, pp. 401-494;
Ursache, Magda	*Nichita Stănescu*, în *A patra dimensiune*, Editura Junimea, Iaşi, 1973, pp. 109-145;
Vişan, Constantin	*Semnături în contemporaneitate. Portrete în dialog*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986;
Vrânceanu, Dragoş	*Nichita Stănescu: "Clar de inimă"*, în *Materia literară şi idealurile ei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, pp. 130-133;
Wald, Henri	*Expresivitatea ideilor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982;
Walzel, O.	*Conţinut şi formă în opera poetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1976;
Wilde, Oscar	*Portretul lui Dorian Gray*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967;
Wittgenstein, Ludwig	*Remarques philosophiques*, Gallimard, Paris, 1975;

II. Studii, articole, cronici

Andreaş, Dorina	*Nichita Stănescu*, în **Tribuna**, nr. 27/1976; *"Contemplare" şi "criză de timp"*, în **Tribuna**, nr. 27/1976;
Atanasiu, Victor	*O ipostază a poetului*, în **Amfiteatru**, nr. 1/1981;
Bădescu, Horia	*Cartea de recitire*, în **Steaua**, nr. 23/1972;
Băileşteanu, Fănuş	*Jocul sinelui*, în **Convorbiri literare**, nr. 10/1978; *La marginea jocului*, **Orizont** XXXV, nr. 13, 31 martie, 1984;
Călinescu, Matei	*O însemnare despre Laus Ptolemaei*, în **România literară**, II, nr.7 (19), 13 februarie, 1969;
Cistelecan, Ioana	*Unu şi multiplu*, în **Echinox**, nr. 6/1994;
Crişan, Constantin	*Fantasticul destin al unui ludi magister al poeziei*, în **Steaua**, nr. 1/1983;
Cubleşan, Constantin	*O viziune a sentimentelor*, în **Tribuna**, nr. 21/1964;
Dima, Al.	*Viziunea cosmică în literatura românească, Nichita Stănescu*, în **Convorbiri literare**, nr. 4/1978;
Dimov, Leonid	*Laus Ptolemaei*, în **Luceafărul**, nr. 49/1968;
Dumitrescu-Buşulenga,Zoe	*Frumosul elf*, în **Revista de istorie şi teorie literară**, XXXIII, nr. 1, ian-martie, 1984;
Iliescu, Adriana	*Romantismul vizionar*, în **România literară**, nr. 8/1979;
Liiceanu, Gabriel	*Necuvintele şi neconceptele*, în **Transilvania**, nr. 12, decembrie 1984;
Losovici, M.D.	*Nichita Stănescu; Vedere şi viziune*, în **Convorbiri literare**, nr. 10/1980;
Marcus, Solomon	*Nodurile lui Nichita Stănescu*, în **Paradoxul**, Editura Albatros, Bucureşti, 1984;
Maxim, Ion	*Nichita Stănescu, "Epica magna"*, în **Orizont**, nr. 2/1979;
Micu, Dumitru	*Dreptul la timp*, în **Scînteia**, 2.IV.1965; *În dulcele stil clasic*, în **Scînteia**, 20.X.1970; *Sensul umanist al poeziei lui Nichita Stănescu*, în **Tomis**, nr. 23/1973; *"Starea poeziei" de Nichita Stănescu*, în **Contemporanul**, nr. 40/1975;
Mincu, Marin	*Aventura dramatică a semnificantului*, în **Luceafărul**, XXII, nr. 30(900), 28 iulie, 1979;
Munteanu, Romul	*O voce unică*, în **România literară**, nr. 50/1978;
Oarcăsu, Ion	*Dreptul la timp*, în **Tribuna**, nr. 17/1965;
Papahagi, Marian	*Poezia lui Nichita Stănescu*, în **Transilvania**, nr. 1/1976;
Petrescu, Liviu	*O altă poetică*, în **Tribuna**, nr. 45(801), 8 nov. 1873;
Pricop, Constantin	*"11 elegii"*, în **România literară**, nr. 21/1970; *Nichita Stănescu, Vitalitatea lirică*, în **Convorbiri literare**, nr. 11/1978;
Simion, Eugen	*Sensul iubirii*, în **Contemporanul**, nr. 3/1961; *Nichita*

Stănescu: *"Dreptul la timp"*, în **Gazeta literară**, nr. 28/1965; *Doi poeți munteni, Nichita Stănescu și Geo Dumitrescu*, în **Scînteia tineretului**, 11.V.1967; *"Oul și sfera"*, în **Gazeta literară**, nr. 13/1968; *"Laus Ptolemaei"*, în **România literară**, nr. 32, 33/1969; *"În dulcele stil clasic"*, în **Luceafărul**, nr. 38/1970; *Un poet al transparenței*, în **România literară**, nr. 48/1972; *Elegiile lui Nichita Stănescu*, în **România literară**, nr. 50/1978; *Cel ce gîndește cu vederea*, în **România literară**, nr. 43/1982; *Cîntecele inorogului*, în **România literară**, nr. 13/1983;

Sorescu, Marin — *"O viziune a sentimentelor"*, în **Luceafărul**, nr. 6/1964;

Ștefănescu, Alex. — *Nichita Stănescu. O "carte de recitire"*, *"Belgradul în cinci prieteni"*, *"Măreția frigului"*, în **Tomis**, nr. 17/1972; *Poezia lui Nichita Stănescu*, în **Cronica**, nr. 31/1980;

Tomuș, Mircea — *Universul poeziei tinere*, în **Steaua**, nr. 7/1964; *Necuvintele*, în **Tribuna**, nr. 6/1970;

Ulici, Laurențiu — *Epica magna*, în **Contemporanul**, nr. 47/1978; *Fața și reversul*, **Contemporanul**, nr. 18/1979; *Nichita Stănescu, "Noduri și semne"*, în **Contemporanul**, nr. 41/1982;

Ursache, Magda — *Nichita Stănescu. "Redimensionarea tradiției"*, în **Cronica**, nr. 19/1971; *Aventura limbajului poetic*, în **Cronica**, nr. 14/1973;

Vlad, Ion — *Poezia ca eveniment al lecturii*, în **Tribuna**, nr. 35/1979; *Nichita Stănescu. "Semnele lecturii"*, în **Tribuna**, nr. 13/1983.

CUPRINS

I. CONSIDERAȚII ASUPRA RAPORTULUI SEMNIFICANT/SEMNIFICAT 7

Cuvântul – reflexie a realității 12
Cuvântul – creator de lumi 16

II. SUB SEMNUL MIRĂRII 23

Cercul 28
Soarele 35
Luna 36
Cuvântul 44
Valori poetice ale verbului "A fi" 47
Ochiul 50
Mișcarea verticală 54

III. SPRE SEMNUL ÎNDOIELII 59

Semnificant/semnificat – increat/creat 59
Provizoratul sensului 61
Ezitare între stagnare și expansiune 64

IV. IMAGINAȚIE ȘI RIGOARE 74

Imaginație 77
A, salvatorul 80
În umbra rigorii 87

V. POEMUL – ÎNTRE ERMETISM ȘI PRODUCTIVITATE POETICĂ 103

Poemul – productivitate lingvistică 106
Originalitatea ermetismului stănescian 117

EXPERIMENT POETIC ȘI LIMBAJ 134

BIBLIOGRAFIA OPEREI 137
BIBLIOGRAFIE 139

Aduc mulțumirile mele dommului Dumitru Micu pentru sprijinul științific acordat.